GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN MALEREI

Nikolaus Sorg







Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Nikolaus Sorg,

Priester.

Mit zwei Tafeln Aufrisse der neapolitanischen Katakomben.

Regensburg.

Verlag von G. Joseph Manz.

1853.

Vorrede.

Das Publikum erhält hier eine kurze Geschichte der christlichen Malerei. Es war dem Verfasser durchaus nicht darum zu thun, nur die wichtigsten Künstler und ihre Werke von den ersten christlichen Zeiten an bis auf unsere Tage der Reihe nach und vollständig aufzuzählen. Die Hauptsache war ihm nicht so fast eine vollständige Nomenklatur zu geben, als zu zeigen, daß die christliche Malerei wesentlich verschieden ist von der antiken, daß sie in innigster Beziehung zur Kirche steht, und sich Hand in Hand mit ihr und in ihr entwickelt hat. Die Malerei ist demnach hier durchaus vom christlichen, kirchlichen Standpunkte aufgefaßt. Es ist deßhalb weniger auf das Technische und seine allmählige Entwicklung, als darauf

Rücksicht genommen, wie die Malerei sich aus dem christlichen Geiste herausgebildet, weiterentwickelt, und durch denselben ihre schönste Blüthe und Vollendung erreicht hat. Das Christenthum und die Trägerin und Bewahrerin der christlichen Religion, die Kirche, hat man vielfach im Leben, in der Kunst und Wissenschaft für entbehrlich gehalten, oder man ist darüber als über Etwas Antiquirtes hinweggegangen. In neuerer Zeit hat man aber wieder eingesehen, daß, wenn nicht Alles einer gänzlichen Auflösung und Anarchie entgegengehen soll, das Christenthum mit seiner rettenden, heilenden, allmächtigen und neubelebenden Kraft allein uns in unsern trostlosen Verhältnissen helfen könne, daß dasselbe nicht blos bestimmt ist, das Leben der Einzelnen umzugestalten und zu vergöttlichen, sondern daß auch die Staaten mit ihren Gesezgebungen, die Völker, die Künste und Wissenschaften sich vom Sauerteige des Christenthums durchdringen lassen müssen. Und das ist denn der eigentliche Zweck dieser Arbeit, zu zeigen, daß die Kunst erst durch das Christenthum ihre Vollendung, und eine höhere Würde und Bedeutung erhalten habe. Die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten werden durch die Künste zum Bewußtsein gebracht, und so dürfte denn auch durch diese Geschichte der christlichen Malerei das Interesse für die höchsten und wichtigsten Angelegenheiten, und die Liebe zur christlichen

Religion und Kirche, als der Vollenderin der Künste und Wissenschaften, geweckt und tiefer begründet werden. Insbesondere dürfte diese Geschichte für die höhern Stände und für unsere Jugend an Gelehrtenschulen und sonstigen Bildungsanstalten eine nüzliche, angenehme und unterhaltende Lektüre sein, welche schlechte Romane und Bücher zu verdrängen, ihren Geist, statt zu vergiften, auf schöne, grüne Weide zu führen, und in ihnen das Streben nach dem Schönen, Edeln und Guten anzuregen geeignet sein möchte. — Die Leidenschaften der Menschen sind in den leztverflossenen Jahren mächtig aufgeregt worden, und wir glaubten uns auf einem stürmischen, wildwogenden Meere zu befinden. Vorliegendes Werkchen möge manches unzufriedene, aufgeregte Gemüth aus den ernsten Verhältnissen und Verwicklungen der Zeit herausreißen, auf das Gebiet des Schönen lenken und durch die in der Kunst herrschende Ruhe und Harmonie beruhigen und besänftigen. Vor Allem aber möge die Achtung und Liebe zu unserer heiligen Religion und Kirche dadurch befördert werden! Der Verfasser ist sich bewußt, mit redlichem Eifer nach Wahrheit gestrebt, und sie frei von Parteileidenschaft über Alles geschäzt zu haben. Er weiß indeß auch recht wohl, daß viele und große Mängel in seiner Arbeit sich finden. Sowie es aber keine Schande ist für einen Jäger, in einem Walde nicht alles Wild zu fangen oder zu

erlegen, oder Fehlschüsse zu thun, so hofft auch er auf gütige Nachsicht und schonende Beurtheilung, wenn von ihm Manches übergangen oder nicht bemerkt worden ist, oder wenn er nicht alle Zeit den rechten Fleck getroffen hat. Manches wollte der Verfasser absichtlich nicht berühren, weil er sich sonst in lange gelehrte Untersuchungen hätte einlassen müssen, die ihn zu weit von seinem Zwecke abgeführt hätten.

Im Oktober 1852.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Ursprung der Malerei.

Man hat schon weitläufige und mühevolle Untersuchungen angestellt, welches Volk wohl die Malerei erfunden habe. Die Griechen haben in dieser Beziehung eine sehr sinnreiche Fabel. Bevor Polemon, so wird erzählt, sich entfernte, um dem Feinde und einem gefährlichen Kampfe die Stirne zu bieten, wollte er noch von Dibutade, einer Hafnerstochter aus Sicyon, die mit ihm verlobt war, Abschied nehmen. Dibutade gab ihm bis zur Thüre das Geleite; plözlich bemerkte sie, daß der Schatten ihres Bräutigams durch den Schein einer Lampe, die sie in ihrer Hand hielt, sich an der Mauer abgebildet hatte. Sie nahm nun einen Griffel, zeichnete damit das Schattenbild an die Wand und freute sich, beständig das Bild ihres Geliebten schauen zu können. Bei dem Anblicke dieser porträtartigen Zeichnung kam nun ihr Vater auf den Einfall, den zwischen den Linien befindlichen Raum mit Thon auszufüllen, denselben zu brennen und so das Bild dauernd zu erhalten. Das war nach der Sage der Griechen der Anfang der Malerei und Sculptur. Es leuchtet aber auf den ersten Blick ein, daß diese Erfindung nicht allein den Griechen, sondern allen Völkern zugeschrieben werden kann. Daß die Muhamedaner keine Gemälde, Nachbildungen von Menschen &c. dulden, wie James Bruce erzählt, berechtigt noch nicht zu dem Schlusse, daß die Malerei nicht allen Völkern eigenthümlich sei, daß sie Einem Volke ihren Ursprung verdanke und von den übrigen Nationen nur nachgeahmt und weiter entwickelt worden sei. Wissen wir doch, daß sogar bei den wildesten Völkern, die nicht einmal ihre

Blöße bedecken, eine Art Malerei sich findet. Wir nennen diese Malerei „tätuiren". Wie uns Bromme und Kapitän Marryat erzählen, bemalen sich mehrere Indianerstämme, graben die Figuren tief in das Fleisch ein, damit sie sich nicht mehr verwischen. Sogar die Kinder in der Wiege werden von ihren Müttern tätuirt, d. h. sie frezen die Haut mit spizigen Knochen oder Fischgräten auf und bestreichen die frischen Wunden mit gefärbten Substanzen. Und dies thun sie, weil sie das Tätuiren für ein außerordentliches Verschönerungsmittel halten. Es ist daher durchaus kein Grund vorhanden, ein besonderes Vaterland der Malerei anzunehmen. Diejenigen, welche von dem Ursprunge eines Gebrauchs, sowie einer Kunst, z. B. der Malerei oder Dichtkunst, und von deren Mittheilung durch ein Volk auf das andere reden, irren insgemein darin, daß sie sich an einzelne Stücke, die eine Aehnlichkeit mit einander haben, halten und daraus einen allgemeinen Schluß ziehen; wie z. B. Dionysius aus der Binde um den Unterleib der Athleten bei den Griechen wie bei den Römern behaupten will, daß diese von jenen hergekommen sei. Der Mensch hat von Gott einen Nachahmungstrieb erhalten, dem er nicht widerstehen kann, Naturgestalten, wie sie vorhanden sind, auf eine ganz entsprechende Weise nachzubilden. Wollte man aber aus diesem Nachahmungstriebe den Ursprung der Malerei wie jeder andern Kunst ableiten, so würde man sich in einem großen Irrthume befinden. Allerdings mag der Nachahmungstrieb den Menschen wie das Thier zur bildenden Thätigkeit bewegen, etwas der Natur Aehnliches hervorzubringen. Es mag ihm Vergnügen machen, durch eigene Arbeit, Geschicklichkeit und Emsigkeit Etwas, was schon vorhanden ist, zu produciren. Aber diese Freude wird, je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbilde ist, desto mehr nachlassen, frostig und kalt werden und am Ende wird sich sogar Ueberdruß und Widerwillen gegen solches Geschäft einstellen. Wie wäre es also denkbar, daß diesem Triebe jene herrlichen Denkmäler der Kunst und besonders der Malerei ihren Ursprung verdanken? Mit der eigentlichen, wahren Kunst hat jener Trieb Nichts zu schaffen. Kant führt daher mit Recht in Bezug auf diesen Nachahmungstrieb ein treffendes Beispiel an, daß wir nemlich an einem Menschen, der

den Schlag der Nachtigall vollkommen und täuschend nachzuahmen verstehe, bald satt bekommen, und sobald man die Entdeckung mache, daß ein Mensch so singe, man sogleich solchen Gesangs überdrüssig werde. Wir erkennen alsdann darin Nichts als ein Kunststück, keine freie Produktion der Natur, kein Kunstwerk. Würde daher die Malerei einzig diesem Nachahmungstriebe ihren Ursprung verdanken, so hätte sie keinen eigentlichen Kunstwerth, sie wäre nicht Kunst im höhern Sinne des Wortes, sondern sie wäre eine Fertigkeit, getreu nachzuahmen. Und dieser nachbildende Wetteifer wäre dem Kunststücke jenes Mannes zu vergleichen, der, ohne zu fehlen, Linsen durch eine kleine Oeffnung warf. Er producirte seine Geschicklichkeit auch vor Alexander dem Großen und dieser beschenkte ihn für seine Kunst mit einem Scheffel Linsen. Einen ähnlichen Werth hätte auch die Malerei, wollte man ihren Ursprung aus dem Nachahmungstriebe ableiten. Ueberdies lehren uns die ältesten Nachrichten, daß die ersten Versuche besonders in der Malerei vorgestellt haben, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint. Dem Nachahmungstrieb kann also die Malerei ihren Ursprung nicht verdanken; im Gegentheil sezt derselbe einen schon vorhandenen Kunstsinn voraus und erst dieser drückt den Leistungen des Nachahmungstriebes durch seine freie, produktive Thätigkeit den Stempel ächter Kunst auf. Es ist im Wesen des menschlichen Geistes begründet, sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen. Indem der Mensch lebt, sagt Hegel, sucht er sich zu realisiren und realisirt sich. Der Mensch kann das, was sein Herz erfüllt, nicht in sich verschließen; er muß in irgend einer Weise das nach Außen offenbaren, was sein Gemüth im Innersten trägt und erfährt, was seine Brust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten bewegt und aufregt, was der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes hat. Aber auch das Böse und Verbrecherische, Unglück und Unzufriedenheit, Gräßliches und Schauderhaftes kann der menschliche Geist nicht in sich verschließen, er muß es zur Erscheinung kommen lassen. Aeußert sich nun der Geist in Beziehung auf das Schöne, so wird er Künstler, sein Leben und seine Thätigkeit eine künstlerische. Und das ist denn die eigent-

liche Quelle, der Ursprung jeder Kunst, somit auch der Malerei. Sie hat ihren Ursprung im Wesen des menschlichen Geistes. Der Geist sucht sein eigenthümliches Leben in der Körperwelt darzustellen. Darum hat die Malerei kein besonderes Vaterland, wir finden sie bei allen Völkern. Die rohesten wie die gebildetsten Völker bedienten sich der Malerei, um ihre Wohnungen und Tempel zu schmücken, oder um das Andenken an merkwürdige Begebenheiten zu bewahren. Die Malerei ist nicht durch Zufall oder durch Aussicht auf Gewinn entstanden, sie ist so alt, als die Menschheit. Die Kunst, die Gedanken zu malen und zu bilden, findet sich sogar früher, als die Kunst, die Gedanken niederzuschreiben, wie sich aus der Geschichte der Mexikaner und anderer Völker erweisen läßt. Die Malerei reicht ins graueste Alterthum hinauf, wir treffen sie nicht blos bei den Griechen und Römern, sondern auch bei den Aegyptern und Babyloniern. Zweitausend achthundert Jahre vor Christi Geburt ließ Semiramis phantastische Thiere auf die Brücke des stolzen Babylon malen; wir treffen sie bei den Indern und Chinesen, in den unterirdischen Grüften der ersten Christen, bei den Mexikanern, in den Moscheen der Türken und Araber und noch heut zu Tage dient sie zur Zierde unserer Gotteshäuser und Palläste.

Malerei der Alten.

Die Werke der Kunst überhaupt und der Malerei insbesondere haben Anfangs die einfachste Gestaltung und sind den schönsten Menschen zu vergleichen, die bei ihrer Geburt alle sozusagen noch ungestaltet und einander ähnlich sind. Die Kunst begann bei allen Völkern mit Abbildungen in Thon, folglich mit einer Art Bildhauerei; wie ja auch ein Kind einer Masse eine gewisse Form geben, aber Nichts auf einer Fläche zeichnen kann, weil zu Ersterm der bloße Begriff einer Sache hinreichend ist, zum Zeichnen aber viele andere Kenntnisse erfordert werden. Man beschränkte sich ursprünglich darauf, die Gegenstände in allgemeinen Umrissen zu zeichnen, ohne sich mit der Richtigkeit der

Zeichnung und mit dem Kolorit zu befaßen, wodurch erst das Seelenvolle zu seiner eigentlich lebendigen Erscheinung kommt. Die Malerei kann und soll das eigenthümliche Wesen des Geistes, die Innigkeit der Seele und des Gemüthes in bestimmten Situationen und Verhältnißen klar und deutlich veranschaulichen, was die Sculptur, Musik und Dichtkunst nicht vermögen. Für erstere ist es unmöglich, die Concentration des Geistes in sich darzustellen. Die Musik kann das Innere nicht zur äußern Anschauung bringen und die Poesie nur eine unvollkommene Anschauung des Leiblichen geben. Insofern werden wir wohl behaupten dürfen, daß die ursprüngliche Malerei mehr plastisch, sculpturmäßig war. Die körperliche Form ist anfangs Alles; daß die Form nur dazu diene, den Geist zur Erscheinung zu bringen und sein eigenthümliches Leben auszudrücken, das ahnte man nicht. Man war schon zufrieden mit den allgemeinen Umrissen eines Gegenstandes. Nach und nach bediente man sich beim Malen farbiger Stoffe, indem man die Gegenstände auf blau- oder gelbfarbigem Grunde auftrug. So beschaffen treffen wir die Malerei bei vielen Völkern, zum Beispiel bei den Aegyptern, Indern und Chinesen. Daß die Aegypter die Malerei nicht zu einer größern Vollkommenheit brachten, mag seinen Hauptgrund, abgesehen von andern Gründen, z. B. ihren gottesdienstlichen Gesezen und Gebräuchen, besonders darin haben, daß die Künstler den Handwerkern gleich zur niedrigsten Klasse gerechnet wurden. Aus besonderm Antrieb oder einer angeborenen Neigung folgend widmete sich Niemand der Kunst, sondern der Sohn folgte, wie in all ihren Gewerben und Ständen, der Lebensart des Vaters. Von verschiedenen Künstlerschulen treffen wir in Aegypten keine Spur; es kann daher auch von keiner Erziehung für Kunst die Rede sein. Der Geist wurde zu wenig angeregt und angespornt, sich in die höhern Sphären der Kunst zu wagen. Nicht einmal besondere Vorzüge und Ehrenbezeugungen durfte der Künstler hoffen, wenn er etwas Außerordentliches hervorgebracht hatte. In den Künsten, namentlich in der Malerei, blieben die Aegypter daher weit zurück, die Baukunst etwa ausgenommen. Was leztere betrifft, so zeigen sie zwar keinen edeln Geschmack, jedoch viel mechanische Kenntnisse und einen empfänglichen Sinn für gigan-

tische Ideen. Hievon zeugen ihre Grabmäler, die beiden aus einer einzigen harten Steinmasse gebauten Tempel zu Sais und die Pyramiden. Es fehlte ihnen, um Großes namentlich in der Bildhauerkunst und Malerei zu leisten, an einem der wesentlichsten Stücke, nemlich an der Kenntniß der Anatomie, welche Wissenschaft wie auch in China nicht geübt wurde und nicht bekannt war. Sie balsamirten ihre Todten ein; und es hätte für eine Verlezung der Ehrfurcht gegen den Verstorbenen gegolten, todte Körper zu zerschneiden und zu zergliedern. Nach Diodors Bericht machte sich der des Mordes schuldig, der nur einen Schnitt in den Leichnam machte. Ihre Malereien, von denen in Oberägypten ganze Palläste und deren Säulen von 32 Fuß im Umfange völlig verziert und bedeckt sein sollen, sind daher meistens kolossale Figuren, die sculpturmäßig nach einem bestimmten Maaße und einer festgesezten Form gearbeitet waren. Daß die äußere Form das Leben des Geistes ausdrücken soll, davon hatten sie keine Ahnung.

Zeigt sich in den Werken der Aegypter hauptsächlich der berechnende Verstand, der Alles nach festgesezten Formen ausführt; so erscheint in den Malereien der Inder das Phantastische als vorherrschend. Zu Nassuk und Adjunta finden sich Grottentempel, die mit Malereien geschmückt sind. Was sich von ihnen erhalten hat, wird sehr gerühmt. Von ihren Malereien aus jüngerer Zeit, wovon Manches auf uns gekommen ist, wird in Scenen aus dem gewöhnlichen Leben eine eigenthümliche Anmuth gerühmt; dagegen sind Gegenstände aus der Mythologie sehr starr und steif behandelt. Der den Indern eigenthümliche phantastische Sinn spricht sich besonders in der Darstellung von Kunststücken der Gaukler aus. Ihre Malereien sind in bunten Farben ausgeführt; zum Theil bestehen sie aus Umrißzeichnungen mit leichten Schatten. Die wirklichen Geseze der Beleuchtung kannten sie nicht. —

Die Malerei der Chinesen hat große Aehnlichkeit mit der indischen; nur fehlt ihr der zarte poetische Hauch der leztern. Die Schattirung ist ebenfalls leise und auf conventionelle Weise angedeutet. Hauptsächlich fehlt der chinesischen Malerei die Ausbildung der Perspektive. Man müsse die Gegenstände, meinten

sie, in der Ferne nicht so klein malen, als sie es zu sein scheinen, da dies ein Augenbetrug sei.

Das israelitische Volk wäre durch seine Lehre von Einem wahren Gotte zur Malerei und deren Vervollkommnung sehr geeignet gewesen. Es scheint aber das Verbot des mosaischen Gesezes (2. Buch Mos. 20, 4.), Bildnisse der Götter zur Anbetung zu verfertigen, sei von den Juden wenigstens in späterer Zeit auf jede Art von Figuren ausgedehnt worden. Josefus Flavius erzählt wenigstens, daß die Juden den Vitellius baten, die römischen Feldzeichen nicht durch ihr Land tragen zu lassen, weil diese die Bildnisse von Adlern und andern Figuren vorstellten.

Die Perser kannten die Malerei; allein von einer Auszeichnung oder einem ihnen eigenthümlichen Vorzug in dieser Kunst kann keine Rede sein. Wir kennen nicht einen einzigen persischen Maler; sie scheinen nach der Eroberung Aegyptens bloße Nachahmer der ägyptischen Künstler gewesen zu sein.

Betreten wir nun den klassischen Boden Griechenlands. Obwohl die griechische Kunst von den einfachsten Elementen beginnend sich zu einem klaren durchgebildeten Organismus, zu einer großen Vollendung entwickelt hat, so herrscht doch über ihre Entwicklungsperioden hauptsächlich über die ersten Anfänge derselben große Dunkelheit. Wir kennen zwar die Geschichte der Malerei bei den Griechen besser und genauer als bei andern Völkern; deßungeachtet haben wir bis zum Zeitalter des Perikles nur äußerst dürftige Nachrichten über die Leistungen der Griechen im Fache der Malerei. Leider müssen wir uns mehr mit schriftlichen Zeugnissen, hauptsächlich des Plinius begnügen und auf die Anschauung und das Studium der griechischen Meisterwerke fast gänzlich verzichten. Mit Ausnahme einiger geringer Reste von Gemälden an griechischen Grabpfeilern, einer Menge von Zeichnungen auf Thongefäßen und einiger Wandmalereien in den von der Lava und Asche des Vesuv verschütteten Städten Pompeji und Herkulanum ist uns soviel als Nichts von den Werken der griechischen Malerei übrig geblieben. Den ersten Anfängen der Malerei begegnen wir, dem Plinius zu Folge, in Korinth und Sicyon. Kleanthes zu Korinth soll zuerst Schattenrisse gezeichnet haben. Bald unterschied man an den unbestimmten

Schattenrissen die einzelnen Theile durch Linien. Die Linearzeichnung soll Telephanes und Ardices weiter ausgebildet haben. Die Zeichnung wurde mit Einer Farbe bemalt. Der Erfinder dieser monochromen Malerei soll Kleophantus sein. Später bediente man sich jedoch mehrerer Farben, um Licht und Schatten damit auszudrücken. Euramis soll sich zweier Farben bedient haben.

Dies sind die ersten Elemente der Malerei bei den Griechen. Einer bedeutendern Kunstthätigkeit und höhern Entwicklung der Malerei begegnen wir im 5. Jahrhundert vor Christi Geburt. Polygnot, der erste und bedeutendste Meister der atheniensischen Schule, bediente sich mehrerer Farben und zeichnete sich durch geläutertere Zeichnung aus, die er besonders in seinem Gemälde das eroberte Troja, die Abfahrt der Griechen und den Besuch des Ulysses in der Unterwelt vorstellend gezeigt habe. Polygnot erhielt ein Dankschreiben von dem Rathe der Amphiktyonen und wurde in einem besondern Palais neben den Ersten des Staats auf allgemeine Kosten logirt. Ein noch bedeutenderer Fortschritt in der Malerei wurde in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts durch den Athener Apollodor begründet. Plinius schreibt von ihm: „species exprimere instituit“ und von Andern wird er der „Schattenmaler“ genannt. Bisher konnte man die Darstellungen mehr nur auf eine symbolische Weise andeuten. Apollodorus brachte nun die Geseze der Beleuchtung in Anwendung und wandte ein mehr durchgebildetes Kolorit an, weßhalb er seinen Gegenständen den Schein der Wirklichkeit geben und eine unmittelbare Wirkung auf das Gemüth des Beschauers hervorbringen konnte.

Die eigentliche Blüthezeit der griechischen Malerei ist das 4. Jahrhundert vor Christi Geburt. Themistokles und nach ihm Perikles waren stets darauf bedacht, ihr Vaterland nicht blos durch Waffen groß und mächtig, sondern auch durch die Künste vor der Welt glänzend und berühmt zu machen. Sie suchten nicht blos in ihren Mitbürgern die geistige Kraft zu beleben, sondern sie spornten auch die übrigen Städte Griechenlands an, zum Ruhme des griechischen Namens und zur Entwicklung der Künste mitzuwirken. Die jonischen Kolonisten in Kleinasien, Sicilien

und Großgriechenland vereinigten sich mit Hellas und machten sich frei. Die Griechen in Jonien verdankten ihre Freiheit den Atheniensern; die in Sicilien und Großgriechenland dem Hiero von Syrakus. So begann denn die Freiheit auch außerhalb Athens in diesen Ländern ähnliche Wirkungen auf die schönen Künste hervorzubringen, wie sie schon in Athen gezeigt hatte. Auch die Natur scheint in jener Zeit all ihre Kräfte aufgeboten zu haben, um Menschen mit außerordentlichen Fähigkeiten hervorzubringen. Neues Leben, neue Kraft und ein neuer Geist verbreitete sich über ganz Griechenland in den nächsten 50 Jahren nach den Perserkriegen; die Heroen der Kunst und Wissenschaft sind wie in einem elysischen Haine vereint. Aeschylus, Sophokles, Euripides treten mit ihren Tragödien in erhabener, majestätischer, glänzender Sprache auf und begeistern das Volk. Berühmte Philosophen wie Anaxagoras in Athen, Demokritus in Jonien und Zeno von Elea unter den Griechen in Italien, Sokrates und Plato treten auf, sammeln sich Schüler und unterrichten sie in der Weltweisheit. Große Bildhauer erscheinen, wie Phidias, Polykletus, Alkmenes, Skopas, Pythagoras und Etesilaus. Herodot und Thucidides schrieben ihre Geschichtswerke. Die Medicin hatte ihren Hippokrates, die Beredtsamkeit ihren Demosthenes. Die berühmtesten Maler Griechenlands leben in dieser Zeit, Zeuxis, Parrhasius und Apelles. Die beiden erstern gehören der sogenannten jonischen Schule an, die besonders zu Ephesus und in den griechischen Pflanzstädten Kleinasiens zu Hause ist. Diese Schule scheint sich den Eigenthümlichkeiten des jonischen Stammes gemäß hauptsächlich durch Weichheit und Ueppigkeit, durch pünktliche Nachahmung der Natur, durch Ausbildung eines zarten Kolorits und weicher Modellirung ausgezeichnet zu haben. Beide strebten nach täuschender Nachahmung der Natur und wie weit sie es hierin gebracht haben, davon zeugt jene bekannte Anekdote, der zufolge Zeuxis die Vögel durch gemalte Trauben und Früchte, Parrhasius dagegen den Zeuxis selbst durch einen über die Tafel gemalten Vorhang zu täuschen wußte. Parrhasius sah vor Allem auf eine richtige Zeichnung und Darstellung des Verhältnisses der einzelnen Theile im menschlichen Organismus, wußte alle Härte zu vermeiden und seinen Gestalten Rundung

und Gefälligkeit zu geben. Plinius sagt von ihm: „Parrhasius primus symmetriam picturae dedit;“ „ambire enim debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat.“ Den ersten Rang in der jonischen Schule nimmt Zeuxis ein, der, wenn er auch von Parrhasius in naturgetreuer Darstellung übertroffen wurde, doch über Lezterm steht und zwar wegen der zarten weiblichen Anmuth, die er seinen Darstellungen zu geben wußte. Er sah nicht blos auf Rundung und proportionirte Gestalten; er ging vom Ideal der Schönheit aus und wußte der Malerei wahre Schönheit zu verleihen. Von all seinen Werken bewunderte man am meisten seine Helena wegen ihrer Anmuth und Schönheit. Die Agrigentiner hatten ihm nemlich fünf der schönsten Jungfrauen geschickt, damit er nach den schönen Formen derselben das vollendetste Bild weiblicher Schönheit fertigen könnte. Doch tadelt schon Aristoteles, daß seinen Gestalten das Ethos, der sittliche Charakter fehle. Hatte Parrhasius den Zeuxis besiegt, so wurde er hinwieder durch den geistreichen Timanthes besiegt. Den Gegenstand des Wettstreites bildete Ajax, der sich den Ulysses im Besiz der Waffen des Achilles vorgezogen sieht. Alle Stimmen waren für Timanthes. Als nun ein guter Freund den Parrhasius über diese Niederlage zu trösten suchte, so antwortete ihm dieser: für seine Person liege ihm nichts an diesem Siege; er bedaure nur den armen Sohn des Telamon, der im nemlichen Streite zweimal durch einen seiner unwürdigen Gegner besiegt worden wäre. Timanthes übertraf seine Vorgänger durch seine geistreichen Ideen, womit er den Werth seiner Schöpfungen zu erhöhen wußte. Es wird daher von ihm rühmend erwähnt, daß man bei seinen Bildern immer mehr denke, als er gemalt habe. Unter seine vorzüglichsten Gemälde gehört das Opfer der Iphigenia. Nachdem er die Theilnahme und den Schmerz der Umstehenden nach verschiedenem Grade dargestellt hatte, wußte er den höchsten Grad von Schmerz auf dem Angesichte des unglücklichen Vaters Agamemnon auf keine andere Weise auszudrücken, als dadurch, daß er sein Haupt gänzlich verhüllte. Ein anderes Gemälde von ihm hatte einen schlafenden Cyclopen zum Gegenstande. Um nun die ungeheure Größe dieses Riesen anzu-

deuten, stellte er Satyrn an seine Seite, welche seinen Daumen mit einem Thyrsusstabe abmaßen. Ein Zeitgenosse des Timanthes war Eupompus, der sich rühmte, die Natur zur alleinigen Lehrmeisterin zu haben. Er ist es auch, der eine neue Eintheilung der Schulen veranlaßte. Bisher waren sie in eine asiatische oder jonische und in die griechische getheilt. Nach ihm theilte man die griechische in die Schule von Athen und Sicyon.

Der vorzüglichste Meister der Schule von Sicyon war Pamphilus, der zu den für die Malerei unumgänglich nothwendigen Studien auch das der Geometrie noch hinzufügte. Dadurch legte er den Grund zu der streng wissenschaftlichen Durchbildung und zur Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, wodurch sich diese Schule von Sicyon im Gegensaz gegen die Weichheit der Jonier auszeichnete. Zu nicht geringem Ruhme gereicht es ihm, der Lehrer des Apelles zu sein. Zu dieser Schule gehörte auch Aristides von Theben, dem rührende und leidenschaftliche Darstellungen vorzüglich gelangen. Er malte einen demüthig Flehenden, an dem Nichts zu wünschen übrig blieb, als daß man seine Stimme noch gehört hätte; einen Kranken, den man nicht genug bewundern konnte; eine verwundete Mutter, die sterbend noch ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er nicht statt der Milch Blut sauge. Protogenes soll gesagt haben: „Aristides animum pinxit et sensus hominum expressit“ (Plinius XXXV. 10), d. h. Aristides malte die Seele und drückte die Gefühle und Empfindungen der Menschen aus. Es wird ferner erzählt, daß sich Aristides der Enkaustik bedient und dem Pausanias darin Unterricht ertheilt habe. Allein es ist dies eine unbegründete Behauptung; der Erfinder der Enkaustik ist bis jetzt unbekannt.

So groß die Vollendung war, die bisher die griechische Malerei erlangt hatte, so fehlte ihr doch noch Eins, nemlich die Grazie. Durch diese hauptsächlich feierte Apelles (von 356 — 308) einen so großen Triumph über alle Maler Griechenlands, daß Plinius von ihm schreibt: „omnes prius genitos et futuros postea superavit,“ d. h. er habe alle Maler, die vor und nach ihm lebten, übertroffen. Ein geborner Jonier trat er später in

die Schule des Pamphilus und vereinigte so die Vorzüge beider Schulen in sich. Dazu kam noch, daß er eine Art Firniß erfand, womit er seine Werke, wenn er sie vollendet hatte, bestrich und dem Auge gefälliger und lieblicher machte. Plinius erzählt dies wenigstens, wenn er sagt: „absoluta opera atramento tenui illinebat" (XXXV. 10). Um sicherer die Mängel seiner Gemälde zu erfahren, stellte er sie nach ihrer Vollendung öffentlich zur Schau, verbarg sich hinter einem Vorhang und hörte die Kritik der Leute. Fand er ihr Urtheil richtig, so verbesserte er die gemachten Fehler. Im andern Fall mochte es aber hie und da zu Auftritten kommen, wobei er den Leuten die Fähigkeit, ein competentes Urtheil zu fällen, absprach, was jenem Schuster begegnete, der nicht blos den Stiefel, sondern auch das Schienbein zu kritisiren wagte. Sutor ne ultra crepidam, sagte er, d. h. Schuster bleib bei deinem Leist! Sein vollendetstes Bild, in welchem sich am meisten Grazie ausspricht, war die Liebesgöttin Anadyomene, die aus den Fluthen des Meeres auftaucht und mit ihren Fingern die träufelnden Haare auswindet. Auch sein Antigonus zu Pferd und Diana von einem Chor Jungfrauen umgeben, werden gerühmt. Dem Könige Alexander von Mazedonien flößte er eine solche Hochachtung ein, daß er nur von der Hand des Apelles gemalt werden wollte. Er malte ihn wirklich mit dem Blize in der Hand, welches Bild sehr berühmt ward und später im Tempel der Diana zu Ephesus aufgestellt wurde. Eine Menge Anekdoten werden von ihm erzählt, aus denen zweierlei hervorgeht, was die Aehnlichkeit zwischen ihm und Raphael noch größer darstellt, sein edler Charakter und die Gunst der Großen.

Wodurch aber Apelles seinen Schülern und der Nachwelt keinen geringern Dienst als durch seine Werke erwies, das sind seine Vorträge, die er über die Principien der Malerei hielt. (Seroux d'Agincourt, histoire des arts, II. Bd.) Wenige Jahre nachher, nachdem Apelles seine Vorträge über Malerei gehalten, schrieb Euphranor über die Farben und Symmetrie in der Malerei. — Ueber hundert Jahre dauert die Glanzperiode der Malerei unter den Griechen. Sie blühte noch eine Zeit lang unter den Nachfolgern des Apelles, von denen wir aus der zweiten Hälfte des

4. Jahrhunderts nur noch den Protogenes, Nicias und Antiphilus anführen, von denen der erste durch genauestes Naturstudium, der zweite durch Frische und Lebendigkeit der Darstellung und der dritte durch Gemüthlichkeit sich auszeichnete. Im folgenden Jahrhundert fing sie an zu sinken und in Verfall zu gerathen. Nach dem Tode Alexanders M. befand sich Griechenland in einem traurigen Zustande; es war verarmt und durch unaufhörliche Kriege geschwächt und verheert. Die Athenienser wurden von Demetrius Poliorketes zu so harten Friedensbedingungen gezwungen, welche der Sklaverei gleichkamen. Die alte Kraft der Griechen war gelähmt, ihr Geist knechtischer geworden. Dies zeigten sie besonders dadurch, daß sie den Demetrius Poliorketes in die Zahl der Götter aufnahmen, ihm Priester erwählten und ihm den Tempel der Pallas zur Wohnung gaben. Auch die Kunst ward herabgewürdigt und seufzte unter dem drückenden Joch der Sklaverei, bis endlich die Seleuciden die Kunst nach Asien riefen und großmüthig beschüzten. Auch in Aegypten sammelten sich berühmte Männer aller Art, die aus Griechenland dorthin geflüchtet waren. Die Kunst der Griechen verpflanzte sich nach Alexandrien und auch Apelles flüchtete sich dahin. (Plinius lib. 35. cap. 10. sect. 36. num. 14.)

Nachdem die Kunst aus Griechenland in fremde Länder entflohen war, sproßte aus dem alten Stande der griechischen Freiheit nochmals ein neuer Keim hervor. Der achäische Bund entstand. Neue Geseze wurden entworfen und eine neue Regierungsform angeordnet, gegen die die Aetolier und Spartaner sich vergebens auflehnten. Denn die Achäer gingen unter Anführung des Aratus und Philopömen muthig in den Kampf für die Freiheit Griechenlands. In diesem Kriege nun schienen beide Parteien zu wetteifern, die schönen Künste und ihre Kunstwerke aus Griechenland gänzlich zu verbannen, indem man die Tempel in Brand steckte, und Bilder und Statuen zertrümmerte. Endlich riefen die Aetolier, um den Achäern gewachsen zu sein, die Römer zu Hülfe, die nun ihren Fuß auf griechischen Boden sezten. Da aber die Achäer in Verbindung mit den Mazedoniern unter Philopömen einen Sieg über die Aetolier erfochten hatten, so zogen die Römer, mit der Lage Griechenlands besser bekannt, sich von den

Aetoliern zurück, schloßen ein Bündniß mit den Achäern, eroberten Korinth und schlugen den König von Mazedonien. Es wurde ein Frieden geschlossen, in welchem Philipp sich der Entscheidung der Römer unterwarf und alle eroberten Städte in Griechenland abtrat. Damals schenkte der römische Konsul Quintus Flaminius bei Gelegenheit der isthmischen Spiele allen Griechen die Freiheit, die von Aemilius Paulus bestätigt wurde. Sie genoßen übrigens diese Freiheit nur kurze Zeit. Der alte Geist war aus den Griechen gewichen; sie wußten ihre Freiheit nicht zu benüzen. Die Römer trauten dem achäischen Bunde nicht und schickten den Lucius Mummius mit einem Heere nach Griechenland. Die Griechen wurden geschlagen, Korinth erobert und im Jahre 146 vor Christus zerstört. Die Römer waren nun Herr über Griechenland. Die Eroberer nahmen Gemälde und Maler mit nach Rom. Und obwohl sie den Werth so vieler Kunstschäze nicht zu beurtheilen vermochten (die rohen Soldaten sollen sogar auf einem Gemälde mit Würfeln gespielt haben, für das der König Attalus 6000 Sestertien geboten hatte), so gefielen die Werke der Kunst den Römern dennoch. Mummius ließ welche bei einem Triumphzuge sehen. Die Römer plünderten daher mehrere Städte Griechenlands und besonders wurde die Stadt Sicyon all ihrer Gemälde aus Tempeln und öffentlichen Gebäuden beraubt. So wurde die griechische Kunst auf römischen Boden verpflanzt. Doch wurde die Malerei von den Unterdrückern der griechischen Freiheit wegen ihrer Prachtliebe beschüzt, gepflegt und befördert. In den Pallästen der Großen wurde die Dekorationsmalerei angewandt. Plinius schreibt von einem damaligen Maler Ludius unter dem Kaiser Augustus, er habe zuerst die Wände der Häuser mit Landschaften und Aussichten verziert, in welchen Häfen, Waldungen, Fischteiche und andere leblose Dinge das Auge ergözten. (Plin. lib. 35. cap. 10. sect. 37.)

Auch die Kunst der Mosaik-Gemälde entwickelte sich in dieser Zeit. Julius Cäsar legte große Sammlungen von elfenbeinenen und bronzenen Figuren und von Gemälden an. Ja mehrere Kaiser des 1., 2. und 3. Jahrhunderts beschüzten nicht blos die Malerei und die Künste; einige von ihnen sollen sogar den Pinsel geführt haben. Suetonius versichert dies von dem

Kaiser Claudius. Und wie Dio Cassius behauptet, widmete sich der Kaiser Hadrian nicht blos der Architektur, sondern auch der Malerei. Das Nemliche sagt Lampridius von Alexander Severus. —

Bevor wir mit der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Malerei bei den **Römern** beginnen, müssen wir noch von einem Volke Erwähnung thun, über dessen Geschichte bis jezt noch große Dunkelheit verbreitet ist, und welche die Gelehrten bis jezt nicht zerstreuen konnten, nemlich der **Etrusker**. Die Malerei dieses Volkes bereitet gewissermaßen den Boden vor, auf dem sich nachmals die römisch-griechische Kunst in ihrem selbstständigen Glanze entwickeln sollte; und insofern dürfte es wohl am Plaze sein, zur richtigen Einsicht in den Entwicklungsgang der Malerei, einige Worte über die Malerei der Etrusker anzuführen. Winkelmann ist der Ansicht, daß die Etrusker eine Kolonie der Pelasger, somit griechischen Ursprungs seien, und daß sie die Malerei, ja die Kunst überhaupt von den Griechen erlernt und sozusagen geerbt haben. Er nimmt zwei griechische Einwanderungen in Etrurien an, von denen die erste etwa ins 12. Jahrhundert vor Christo, die zweite in die Zeiten des Thales und Lykurg fallen würde. Wir enthalten uns, eine weitläufige historische Untersuchung hierüber anzustellen, und wollen es dahin gestellt sein lassen, ob die Etrusker eine Kolonie der Pelasger seien oder nicht. Das aber ist gewiß, daß die Etrusker, ein Volk von entschieden künstlerischer Anlage, sich der ältern pelasgischen Kultur zuneigten und die Elemente derselben weiter ausbildeten und daß die etrurischen Malereien späterer Zeit, als die griechische Malerei bereits den höchsten Gipfel der Blüthe erreicht hatte, entschiedene Spuren des griechischen Einflusses an sich tragen. Zu diesem Urtheile berechtigen nicht blos viele ihrer Arbeiten aus Thon, welche Nachahmungen der spätern griechischen Kunst sind; sondern auch mythologische Darstellungen auf etrurischen Gefäßen, die im Wesentlichen ganz mit der Mythologie der Griechen übereinstimmen. Sie behandeln die griechischen Mythen, unter andern oft den trojanischen Sagenkreis, mithin nicht blos eine Götterlehre, sondern eine That des Volkes, als wenn es ihr nationales Eigenthum wäre; eine Erscheinung, die sich wohl nur durch den

Zusammenhang des Stammes erklären läßt. (Siehe Schnaase Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. II. Band, Seite 367.) Zwar finden sich, es kann dies nicht geleugnet werden, auf einigen etrurischen Werken Begebenheiten abgebildet, die von der griechischen Erzählung abweichen. So zum Beispiel ist auf einer etrurischen Schale von Erz das Schicksal des Hektor und Achilles abgebildet, welches aber von Merkur und nicht von Jupiter, wie Homer sagt, gewogen wird. Mit Recht bemerkt aber Winkelmann, daß die Ueberlieferungen eines Landes in einem andern verändert werden, und dies könne in Etrurien durch einen ihrer Dichter geschehen sein. Das wird nicht geleugnet werden können, daß etrurische Künstler mit dem Geschmack und den Sitten der Griechen sehr vertraut gewesen sind und griechische Musterbilder nachgeahmt haben. Dies schließen wir aus Abbildungen sehr vieler Graburnen, auf denen Nachahmungen griechischer Vorbilder auf den ersten Blick auffallen; dahin rechnen wir folgende Darstellungen: den Kampf des Eteokles mit Polynikes; Ulysses, der bei den Sirenen vorüberschifft; die bekannte Gruppe von Amor und Psyche; die Jagd des kalydonischen Ebers. Bei all diesen Darstellungen springt das rein griechische Kostüm, der Geschmack und die Kunst der Griechen in der Anordnung in die Augen. Wenn wir aber auch behaupten, daß die Etrurier griechische Kunstwerke nachgeahmt haben, so sprechen wir damit keinesweges aus, daß sie nur griechische Muster kopirt haben. Es zeigt sich in ihren Werken eine besondere Eigenthümlichkeit; aber sie sind nicht im Stande, etwas vollkommen Neues, Originelles zu schaffen, so erfinderisch sie in den handwerksmäßigen, materiellen Theilen der Kunst sind. Daher nahmen sie denn bei ihrer Bildungsfähigkeit ihre Zuflucht zur Nachahmung, gestalteten das Fremde um, bemühten sich nicht um eine eigenthümliche, charakteristische Ausbildung und blieben bei einer leidlichen Mittelmäßigkeit stehen. Sie ahmten aber nicht blos die griechischen Muster, sondern auch orientalischen, besonders ägyptischen Geschmack nach, was sich durch ihren ausgebreiteten Handel erklären läßt, und nicht ohne Grund aus den phantastischen Vorstellungen geschlossen wird, die den Bildungen orientalischer Kunst nachgeahmt zu sein scheinen.

Ueber die etrurische Malerei geben besonders Wandmalereien Aufschluß, die man in vielen Gräbern dieses Landes, hauptsächlich aber in denen von Tarquinii entdeckt hat. Diese Gräber sind in einen weichen Stein gehauen und, obwohl durch keine Oeffnung von Oben beleuchtet, doch voller Zierrathen nicht blos an der Decke, sondern auch an den Wänden und Pfeilern, von denen einige von unten an mit großen Figuren bedeckt sind. Die meisten dieser Gemälde stellen Gefechte, oder eine Leichenfeier, oder die etrurische Lehre von dem Zustande der Seelen nach dem Tode vor. Die Seele des Verstorbenen sitzt meistens auf einem Wagen, der von zwei schwarzen geflügelten Genien, die in der einen Hand einen Hammer, in der andern eine Schlange halten, gezogen wird. Nach diesen Malereien zu schließen ist sich der Styl der etrurischen Maler nicht immer gleich geblieben, sondern es lassen sich von den Gestaltungen ihrer frühesten Periode an bis zur Blüthe ihrer Kunst drei verschiedene Entwicklungsstufen unterscheiden. Die Eigenschaften des ältern oder ersten Styls sind die geraden Linien der Zeichnung, steife Stellung der Figuren und zu wenig Mannigfaltigkeit. Es fehlte ihnen ohne Zweifel die nöthige Kenntniß des menschlichen Körpers, weßhalb ihre Figuren steif und unbestimmt ausfielen und alle einen gemeinschaftlichen Charakter offenbaren. Sobald daher die etrurischen Künstler in den Wissenschaften größere Fortschritte machten, so mußten sie auch den ersten Styl verlassen. Die Kennzeichen des folgenden mehr entwickelten Styls sind schwülstige Erhöhung der Muskeln, starke Zeichnung der Knochen, gezwungene Stellung und Haltung der Figuren, die deßhalb etwas Hartes, Ungeschliffenes an sich haben und an denen man alle Grazie vermißt. Der Mangel an Grazie ist zwar auch den Figuren des ersten etrurischen Styls eigen. Allein während er dort Folge roher Unbehülflichkeit ist, ist er bei den Figuren des zweiten Styls Folge des gesucht Wissenschaftlichen in scharf angedeuteten Umrissen, sowie wegen des Uebertriebenen und Gewaltsamen in den Bewegungen. Wie wir schon gezeigt haben, nahmen die Etrurier die Griechen zu ihren Lehrmeistern und ahmten ihre Musterwerke nach. So hat sich denn der dritte nach den griechischen Mustern vervollkommnete Styl gebildet. Die Werke dieses Styls

zeugen von klarer Auffassung der griechischen Kunst, von vielem Geschmack und einem bedeutenden Fortschritte zu höherer Vollendung der Kunst; die höchste, die ideale Kunst aber kannten sie nicht. Vom fünften Jahrhunderte an, wo ihre politische Stellung eine mehr den Römern untergeordnete wurde, gerieth auch die Malerei und die Kunst überhaupt bei den Etruriern immer mehr in Verfall, bis endlich einige Jahre nach dem Tode Alexanders des Großen das ganze Land von den Römern erobert und in eine römische Provinz verwandelt wurde. Etrurien hatte einst besonders in den lezten Zeiten des Königthums von Tarquinius Priscus bis Tarquinius Superbus die künstlerischen Bedürfnisse der Römer befriedigt. Die Römer pflanzten aber den griechischen Geschmack unmittelbar zu sich selbst über und konnten nun die Etrurier wohl entbehren. Ihr Land wurde von den Römern erobert; und wie die etrurische Sprache sich allmählig verlor, so hörte auch die künstlerische Thätigkeit dieses Volkes nach langem Hinsiechen einige Jahre nach Christi Geburt auf. Wir wissen recht wohl, daß hier noch gar Manches zur Sprache gebracht, manche Einwendungen gegen das Besprochene gemacht, manche Zweifel erhoben werden könnten. Allein nach einem Schiffbruch läßt sich aus den wenig geretteten Brettern kein sicheres Fahrzeug bauen und in dunkeln, schwierigen Fällen ist man berechtigt, der Wahrscheinlichkeit so lange zu glauben, bis Jemand den Irrthum nachzuweisen und Licht in die Sache zu bringen im Stande ist. —

Die Römer waren ein eroberndes, kriegerisches Volk, hatten aber wenig Sinn für die schönen Künste und kann man ihnen nicht rühmend nachsagen, daß sie dieselben gepflegt haben. Bei den Griechen hatte die Kunst das ganze Leben durchdrungen, die Kunst war einerseits die Herrinn des Lebens, andererseits der unmittelbare Ausdruck des Lebens. In den einzelnen Künsten brachten sie den unerschöpflichen Reichthum ihrer tiefsten Gefühle und innern Anschauungen mit Frische und Lebendigkeit zur Erscheinung. Den Römern blieb die Kunst stets fremd und die einzelnen Künste übten sie nur zur Vergrößerung ihres Ruhmes und zur Verschönerung des Lebens, nicht um der Kunst selbst willen. Die ältesten künstlerischen Werke verdankte Rom in den

ersten Zeiten des Staates den benachbarten Etruriern, die entweder eigenhändig diese Werke verfertigten, oder deren Beispiel und Kunstleistungen von den Römern nachgeahmt wurden. Wenn daher Plinius schreibt lib. XXXV. cap. 3. „jam absoluta pictura erat in Italia": daß zur Zeit, wo die Malerei in Italien nur durch die Etrurier gepflegt wurde, die Griechen von den Römern in der Malerei übertroffen worden seien, daß diese Kunst zur Zeit des Tarquinius Priscus schon einen sehr hohen Grad von Vollkommenheit erreicht habe, so muß man diese historische Unwahrheit seiner Vaterlandsliebe nachsehen. Denn zum Beweise für seine Behauptung führt Plinius weiter Nichts als Malereien an, die ein geborner Grieche in einem Tempel zu Ardea vollendet hatte. Somit widerspricht sich hier Plinius selbst und der Ruhm, den er seinen Landsleuten zuerkennen möchte, fällt auf die Griechen zurück. Die Römer waren von der Gründung Roms an vor Allem darauf bedacht, ihre Macht zu vergrößern, durch Kriege und Eroberungen die Herrschaft der Welt zu erringen. Dies gelang ihnen auch. Zur Zeit des Kaisers Augustus hatten sie ihre Herrschaft über den ganzen damals bekannten Erdkreis ausgedehnt. Wie zumal die ganze Geschichte der Menschheit, so concentrirte sich auch die Kunstgeschichte in Rom; aber nicht durch künstlerische Talente und Werke, sondern einzig und allein durch Roms politische Uebermacht. Rom war der Siz der Weltherrschaft. Die Künstler zogen sich aus den eroberten Ländern nach Rom, und diese Stadt wurde so der Sammelplaz von ausgezeichneten Geistern. Die Kunstschäze der damaligen Welt, besonders Griechenlands seit der Eroberung Korinths, wurden nach Rom gebracht; und indem nun die Römer diese herrlichen Kunstschäze betrachteten und mit ausgezeichneten Meistern umgingen, konnte es nicht anders geschehen, als daß sich auch bei den Römern nach und nach Liebe zur Kunst, Geschmack und Kennerschaft der Kunstwerke entwickelte. So concentrirte sich die Kunst in Rom und Rom wurde nicht blos der Siz der Weltherrschaft, sondern auch der Kunst. Allein die Kunst ist in Rom vom nationalen Leben getrennt, sie ist daher kein natürliches Leben, sondern ein mehr künstlich erzeugtes, sie ist den Römern, obwohl sie sozusagen von lauter Kunst umgeben waren, stets fremd

2 *

geblieben. Es fehlt ihnen jene sorglose Unbefangenheit und spielende Freiheit des Geistes, die, dem innern Drange sich hingebend, die Künste nothwendig erzeugt. Ihr Sinn ist mehr auf das praktische Leben gerichtet. Doch war diese praktische Richtung bei den Römern mit einem großartigen Sinne verbunden, der das Halbe und Kleinlichte scheute, der jedem Bedürfnisse des Lebens auf eine umfassende, durchgreifende Weise durch große Unternehmungen genügte und dadurch unter den Künsten wenigstens die Architektur emporhielt. Im Hinblick auf das eben Angeführte werden wir uns nicht wundern, daß in Rom die Malerei troz der Uebersiedelung von trefflichen Künstlern und herrlichen Kunstwerken keinen bedeutenden Höhepunkt erreicht hat. Plinius weiß keinen einzigen römischen Maler anzuführen, bis er endlich im Jahre 450 nach Erbauung der Stadt, also am Ende des 4. und Anfange des 3. Jahrhunderts, den Fabius Piktor anführt, der den Tempel der „Gesundheit" auf dem Quirinal ausgemalt haben soll. Diese Gemälde sollen aber durch den großen Brand, der unter Kaiser Claudius Rom traf, zerstört worden sein. Im folgenden Jahrhunderte schmückte Pacuvius, geboren zu Brundusium in Großgriechenland, mit seinen Werken den Tempel des Herkules auf dem forum boarium. Den Werth seiner dramatischen Stücke soll er, wie d'Agincourt versichert, durch Dekorationen des Theaters erhöht haben. Nach Pacuvius wurde die Malerei weniger gepflegt, so daß Cicero über die Gleichgültigkeit der Römer klagt. Die wichtigsten Arbeiten in der Malerei wurden stets von fremden, d. h. griechischen Händen verfertigt, so zum Beispiel auch das Gemälde, das Mar. Valer. Messala in der Curia hostil. hatte aufstellen lassen, auf das er seinen in Sicilien über die Karthager und den König Hiero errungenen Sieg hatte malen lassen.

Nach der Eroberung Korinths durch Mummius scheint sich eine griechische Schule in Rom gebildet zu haben. Horaz schreibt in seinem II. lib. 1. epist.: „Graecia capta ferum victorem coepit, et artes intulit agresti Latio." Die Römer nahmen griechische Maler als Sklaven mit nach Rom, denen die stolzen Eroberer ihre Kinder zum Unterrichte anvertrauten und zwar nicht blos in der Malerei, sondern auch in den philosophischen Wissenschaften.

So übertrug Aemilius Paullus die Erziehung der Seinigen dem Metrodorus. Die Malerei erscheint in den lezten Decennien vor Christus in einer Nachblüthe, die aber bald verblühte. Höchst tragische Gegenstände: ein rasender Ajax unter den ermordeten Heerden, eine die Kinder mordende Medea, voll Wuth und Mitleid in den weinenden Augen, schienen damals ein trefflicher Stoff zu sein. Neben Timomachus war besonders Lala wegen seiner Porträtmalerei beliebt. Wenn aber auch von Zeit zu Zeit einige römische Maler auftauchten, so waren dies doch meistens Sklaven und Leute aus der niedersten Klasse des Volkes. Die vornehmen Römer hielten es, scheint's, für entwürdigend, sich damit zu befassen. Dagegen ließen sie sich angelegen sein, griechische Gemälde zu sammeln. Solche Sammlungen veranstaltete Varro, Hortensius, Cicero, Attikus, die ihre Landhäuser damit anfüllten und dieselben sozusagen in Museen umwandelten. Auch Cäsar that dies, und Augustus bedeckte die Mauern des Forums und des Senates mit Gemälden. In der Kaiserzeit finden wir die Wandmalerei als Dienerinn des Luxus vorzugsweise geübt. Zur Zeit des Kaisers Augustus bildete ein gewisser Ludius diese Art von Malerei nach der Weise der antiken Welt aus. Er malte Villen und Hallen, Kunstgärten, Parks, Ströme, Kanäle, Hafenstädte und Meeransichten und belebte sie mit mannigfach launiger Staffage. Es war ihm aber, wie so vielen Andern, die sich mit Ausmalen von Wohnhäusern, Villen, Gräbern rc. beschäftigten, nicht um die Kunst, sondern nur darum zu thun, dem Auge angenehme, reizende Gegenstände vorzuführen, den genußsüchtigen Römern einiges Vergnügen zu verschaffen und ihnen einige Bewunderung zu entlocken. Die Kunst war von ihrer Höhe herabgestiegen, gefiel sich in allerlei leeren Spielereien und ging nach und nach in eine handwerksmäßige Stubenmalerei über. In Neros Hause bewunderte man eine Pallas des Fabullus, die Jeden ansah, er mochte von was immer für einer Seite nach ihr sehen. Neros 920 Fuß hohes Bild auf Leinwand wird von Plinius mit Recht zu den Tollheiten der Zeit gerechnet. Eben dieser Plinius betrachtet unter Vespasian die Malerei als eine untergehende Kunst; er klagt, daß man mit den herrlichsten Farben Nichts mehr hervorbringe, was der Rede werth sei; und an

einer andern Stelle gibt er dem Luxus, der Genußsucht und Trägheit Schuld an dem Verfalle der Kunst (artes desidia perdidit. Plinius XXXV. cap. 2. vergl. dazu cap. 1. 11 und 37).

Unter der Regierung Hadrians schien sich zwar die Malerei nochmals erheben zu wollen. Aetion fertigte sein reizendes Bild — Alexander und Roxane, welches Lucian nicht genug preisen kann. Der Geschmack verschlechterte sich indeß immermehr; die Malerei sank zur bloßen Farbensudelei herab; und gewöhnlich waren es Sklaven, welche Zimmer und Wände nach der Lust und Laune ihrer Herrn aufs eiligste mit Bildern beschmierten. Der alte Geist der Einfachheit und Genügsamkeit war von den Römern gewichen. Die ungeheuern Reichthümer, die durch die vielen Eroberungen in Rom aufgehäuft waren, erzeugten Genußsucht, Trägheit, Ueppigkeit und ein ausschweifendes Leben. Ein allgemeiner Sittenverfall trat ein; die Römer fanden nur mehr an sinnlichen Genüssen und den blutigen Gladiatorenkämpfen Vergnügen. Der Sittenverfall führte aber auch nothwendig den Verfall der Kunst mit sich. Man hat zwar schon behauptet, der Verfall der Kunst in Italien sei hauptsächlich der Verlegung der Residenz nach Byzanz, den Eroberungen und Einfällen der germanischen Stämme und dergleichen äußern Ereignissen zuzuschreiben. Allein der Grund einer so merkwürdigen Erscheinung ist offenbar ein tiefer liegender. Das Gebäude der antiken Kunst wäre auch ohne diese äußeren Anstöße in sich selbst zusammengestürzt. Nicht äußere Ereignisse führten den Untergang der antiken Kunst herbei; sondern die innere Erschöpfung und Erlahmung des alten heidnischen Geistes, kurz, der in innern Lebensgesezen begründete Untergang der gesammten geistigen Welt. Die Kunst hat die Aufgabe, das innere, geistige Leben zur Anschauung zu bringen. Wenn aber der Geist sich nach außen verflüchtigt hat, wenn er sozusagen verschwunden ist, was soll sie darstellen? wird sie noch bestehen können? Rom und die ganze heidnische Welt ist einem Leichname zu vergleichen, aus dem die Seele entwichen ist. Das ist der eigentliche, tiefere Grund, der den Untergang der antiken Kunst mit Nothwendigkeit herbeiführte. (Vergleiche darüber Gaumes Werke: Geschichte der häuslichen Gesellschaft und Rom in seinen drei Gestalten.)

A.

Christliche Malerei in den drei ersten Jahrhunderten.

Nicht blos auf dem Gebiete der Theologie gibt es eine gewisse *naturalistische* Anschauungsweise, wonach die verschiedenen Religionen, somit auch die christliche, nur als verschiedene Erzeugnisse und Entwicklungen des menschlichen Geistes aufgefaßt werden. Auch auf dem Gebiete der Kunst begegnen wir sehr häufig einer derartigen nach Naturalismus riechenden Auffassungsweise. Die Künste sind hienach Nichts, als Erzeugnisse des menschlichen Geistes, die ihren Anfang, ihre Entwicklung und Vollendung haben. Wie dort kein wesentlicher, sondern nur ein formeller oder vielmehr gradueller Unterschied zwischen der christlichen Religion und der heidnischen stattfindet, so wird auch auf dem Gebiete der Kunst zwischen antiker und christlicher Kunst, Bildhauerei, Malerei und Poesie nur ein formeller, kein wesentlicher Unterschied angenommen. *Das Wesen der Kunst*, sagt man, *ist immer Ein und dasselbe*. Das Wesen der Religion ist ebenfalls Ein und dasselbe. Wer möchte aber, wenn er noch auf christlichem Boden steht, behaupten, zwischen der christlichen und den heidnischen Religionen finde kein wesentlicher Unterschied statt? Die christliche Religion ist göttlich geoffenbarte, ist die absolute Religion; die heidnischen Religionen sind menschlichen Ursprungs und enthalten nur theilweise, nicht aber die volle Wahrheit. Nimmt man nicht ebenso einen wesentlichen Unterschied zwischen antiker und christlicher Kunst, z. B. zwischen antiker und christlicher Malerei an, so beraubt man die christliche Malerei ihres schönsten Schmucks und geräth in jene unhistorische Anschauungsweise, wonach die antike Malerei als die Malerei κατεξοχην bezeichnet wird, wonach mit dem Zerfall der heidnischen, besonders der griechischen und römischen Malerei ein Zustand des Barbarismus bis ins 12. und 13. Jahrhundert angenommen und behauptet wird, daß erst mit dem Wiedererwachen der klassischen Studien die Kunst wiedererstanden sei und

ihre Vollendung erhalten habe. Gewöhnlich weiß diese Auffassungsweise fast gar Nichts oder nicht viel von den Anfängen und Leistungen der christlichen Kunst in den ersten christlichen Jahrhunderten zu berichten und mit einigen vornehmen Redensarten und despektirlicher Miene schreitet man über zehn bis eilf Jahrhunderte hinweg, bezeichnet dieselben als die Zeit des gänzlichen Zerfalls, macht sich die Sache recht leicht und erspart sich viele Mühe. Selbst Seroux d'Agincourt bezeichnet in seiner schäzbaren Kunstgeschichte die ersten christlichen Jahrhunderte bis ins 14. Jahrhundert als die Zeit des gänzlichen Zerfalls der Malerei. Das 14. und 15. Jahrhundert nennt er die Zeit des Wiedererstehens (de la rénaissance) und das 15. und 16. Jahrhundert die Zeit der Wiedererneuerung der Malerei (rénouvellement de la peinture). Wir lassen uns dadurch nicht beirren und stellen als obersten Saz in diesem Werke hin: „es findet ein wesentlicher Unterschied zwischen antiker und christlicher Malerei nicht blos dem Inhalte, sondern auch der Form nach statt." Wenn auch die ersten christlichen Maler an heidnischen, besonders griechischen Mustern sich bildeten, wenn sie auch heidnische Lehrer hatten und unbewußt die antike Form nachahmten, so bleibt nichtsdestoweniger wahr, daß auch die Form der christlichen Malerei wesentlich von der antiken abweicht. Der Inhalt bildet sich selbst seine Form, möchten wir mit Hegel sagen. Ist nun der Inhalt zwischen christlicher und heidnischer Malerei und Kunst wesentlich verschieden, so wird es auch die Form sein. Man hat dies zwar lange nicht glauben wollen und gemeint, Form und Inhalt lassen sich recht wohl von einander trennen. So hat man von dieser falschen Voraussezung ausgehend in unsern Schulen die Werke der Klassiker gelesen, damit die Schüler die schöne Form, den herrlichen Styl, die ergreifenden Schilderungen der Alten zc. bewundern und sich aneignen sollten. Man fand aber zulezt, daß sie auch unvermerkt jenen ächt republikanischen Geist, jene demokratischen Bestrebungen, die sich vielfach in den Werken der Alten ausgedrückt finden, eingesogen haben. Aehnlich verhält es sich auch mit den Kunstwerken der Alten. Man kann sich die klassische Form derselben nicht aneignen, ohne in ihren Inhalt, ihren Geist

tiefer einzudringen. Daraus folgt von selbst, daß die frühesten wie spätern bildnerisch malerischen Darstellungen christlicher Ideen nicht in den Kunstformen des heidnischen Alterthums sich bewegen konnten; die darstellenden Formen verändern sich, sagt von Rumohr in seinen italienischen Forschungen, nach den Forderungen des Gegenstandes. Daß dem also ist, wollen wir aus den Kunstwerken und besonders den Malereien der ersten christlichen Jahrhunderte nachweisen, die nach unserer christlichen, historischen Anschauungsweise nicht mehr als die Zeit des gänzlichen Zerfalls der Malerei, sondern als der naturgemäße Anfang und die nothwendige Voraussezung der christlichen Malerei des spätern Mittelalters erscheinen wird. Wir werden daher dem Anfange und der Entwicklung der christlichen Malerei bis zum 12. und 13. Jahrhundert besondern Fleiß und Aufmerksamkeit widmen, zumal diese Periode in den meisten Handbüchern der Kunstgeschichte so stiefmütterlich behandelt und theilweise ganz übergangen ist. Um uns eine richtige Anschauung von dem Zustande der christlichen Malerei in den ersten Jahrhunderten nach Christus zu verschaffen, genügt es nicht, die Zeugnisse heidnischer oder kirchlicher Schriftsteller anzuführen und zu kennen. Ebenso fruchtlos würde es sein, wollten wir in Spanien, Frankreich, in Afrika, in der orientalischen Kirche nach den ersten Leistungen der Christen in der Malerei uns umsehen. Allerdings blühte einst in diesen Ländern die christliche Religion. Aber wir wissen auch, daß in Spanien und Frankreich der größte Theil der altchristlichen Kunstdenkmäler durch die Wuth der Vandalen und Sueven, in Afrika, wo sich zur Zeit des heiligen Augustinus schon über 400 Bisthümer befanden, durch den Vandalismus der Donatisten, Circumcellionen und Araber zerstört worden ist. Und im Oriente haben, was Türken und Saracenen nicht verwüsteten, Erdbeben vollends zu Grunde gerichtet. Es bleibt uns somit Nichts übrig, als uns in die Hauptstadt der Welt, nach Rom zu verfügen und daselbst die reichen Fundgruben von christlichen Alterthümern, die Katakomben aufzusuchen.

Die Katakomben werden von den alten kirchlichen Schriftstellern bald Katakomben, bald Krypten (Grüfte), bald Grabstätten genannt. Die Römer hatten ihnen die Namen

Areä und Arenariä beigelegt, der ihrer Natur und ursprünglichen Bestimmung am meisten entspricht. (Cicero pro Cluent. cap. 13. Sueton in Neron. 48. Vitruvius de Architect. 11, 4.) Area ist ursprünglich jeder freie Plaz, daher Tenne, im christlichen Sinne gleichsam ein Raum zur Aufbewahrung einer himmlischen Erndte, ähnlich unserm Worte: Gottesacker. Die Gewölbe der Katakomben wurden schon im frühesten Alterthume gegraben, um daraus die unter dem Namen Puzzolane bekannte vulkanische Erde zu gewinnen, welche beim Bauen mit Erfolg angewendet wird. In dem Maaße, als die Stadt Rom an Ausdehnung zunahm, durchkreuzten sich auch mehr diese Höhlen und durchzogen nach und nach in dunkeln Irrgängen die ganze römische Campagne. (Bottari, sculture e pitture sacre, pag. 2.) Die Gebäude mehrten sich, die Aushöhlungen erstreckten sich, um Baumaterial zu gewinnen, immer weiter und nahmen eine enorme Ausdehnung an, wie dies bei allen großen Städten in ähnlicher Weise vorgekommen ist — wer hätte nicht schon von den Katakomben von Paris, Neapel, Syrakus reden hören? Die Anwendung des erwähnten vulkanischen Tuffs durch mehrere Jahrhunderte hindurch erzeugte unterirdische Gänge auf meilenweite Strecken, in welchen nach und nach eine gewisse Regelmäßigkeit theils von selbst entstand, theils angestrebt wurde, so weit die Richtung der Puzzolanadern dies möglich machte.

Die zum Puzzolangraben verwendeten Leute waren aus der niedersten Volksklasse, manchmal Sklaven. Später sehen wir, daß die Christen massenweise dazu verurtheilt wurden, in den Steinbrüchen und unterirdischen Gängen zu arbeiten. Es ist soviel als erwiesen, daß die Thermen des Diokletian zum größten Theile von christlichen Händen ausgeführt wurden. Nun stammte aber die größte Zahl der ersten Christen in Rom aus den niedern Volksklassen; sie flüchteten sich daher bei den Verfolgungen häufig in die Katakomben zu ihren Brüdern, welche die zahlreichen sich kreuzenden Gänge kannten und sie vor ihren Verfolgern sicher stellen konnten. Zugleich dienten sie ihnen zu Zusammenkünften mit ihren Freunden.

Um der Vorstellung von den Katakomben im Allgemeinen nachzuhelfen, wollen wir eine davon, und zwar eine der merk-

würdigsten in Beziehung auf Anlage sowohl, als auf Kenntniß des Urchristenthums, näher beschreiben; es ist dies die Katakombe von St. Marzellin, deren Ausgangspunkt drei Meilen vor Rom vor dem „großen Thor" (porta maggiora) zu finden. Dieselbe gibt uns ein vollständiges Bild von den unterirdischen Gängen und der Anlage der heiligen Grabstätten.

Die Katakombe von St. Marzellin ist ein weitläufiges Labyrinth von zwei Stockwerken mit einer Menge unterirdischer Haupt- und Nebengänge, die sich durchkreuzen und nach allen Richtungen hin durcheinanderlaufen. Die Wege, welche ursprünglich den Adern der Puzzolane nachgegraben wurden, sind etwa fünf Fuß breit und sieben bis acht Fuß hoch, wenn sie nicht durch Erdstürze andere Dimensionen erhalten haben. In jener Höhe sind dann längs den Wänden hin in dem vulkanischen Tuff vier bis sechs Reihen von übereinanderstehenden Nischen ausgegraben, welche zur Aufbewahrung der heiligen Leiber der Martyrer und ersten Christen bestimmt waren. Es gibt Katakomben, in welchen man solche Höhlungen, die sichtlich zu verschiedenen Zeiten und von verschiedener Tiefe ausgeführt worden sind, bis zu vier Stockwerken antrifft, sämmtlich mit Leichen angefüllt. Man kann von einem Stockwerk ins andere durch Naturtreppen hinabsteigen, welche in den Boden gehauen sind. Von einem Zwischenraume zum andern erweitern sich oft die Gänge zu Gebethallen über den Gräbern der Martyrer und selbst zu weiten Sälen, in welchen die ersten Christen sich zu ihren geheimen Versammlungen zur Feier der Agapen und des heiligen Abendmahls zusammenfanden.

Um unsern Lesern zu einer richtigen Vorstellung von den Katakomben, die selbst die beste Beschreibung nicht verschaffen kann, zu verhelfen, wollen wir die Katakomben des heiligen Januarius, welche die größten und ansehnlichsten von den neapolitanischen Katakomben sind, an zwei Karten veranschaulichen und durchgehen. Wir legen dabei die Beschreibung und die Zeichnungen Bellermanns zu Grunde, der sich besonders mit den neapolitanischen Katakomben beschäftigt hat. — Diese Katakomben befinden sich bei der Kirche St. Gennaro de' Poveri, woselbst sich auch in einem engen Gartenraume der Eingang derselben befindet.

Sie bestehen aus zwei in verschiedener Höhe neben einander-liegenden Stockwerken unterirdischer Gänge, die in den weichen Tuffstein, der dort die vorherrschende Steinart bildet, gehauen sind. Beide Stockwerke, von denen das eine etwa 22 Palmen (die neapolitanische Palme zu 9 Zoll 9 Linien pariser Maaß angenommen) höher als das andere unter der Erde fortläuft und beide die Richtung nach Südost nehmen, sind aus einer Menge theils neben einander laufender, theils sich durchkreuzender Stollengänge zusammengesezt, wovon Tafel I. und II. den besten Ueberblick verschaffen.

Das untere Stockwerk der neapolitanischen Katakomben hat zwei Eingänge (Taf. I. 1 und 3.) durch zwei gewölbte Thore, die zu ebener Erde in den ausgehöhlten Berg hineinführen. Durch das Thor 1 treten wir in ein länglichtes Viereck A mit fast parallel laufenden Seitenwänden. Es ist gegen 80 Palmen lang, 25 Palmen breit und 10 — 12 Palmen hoch. Die Decke ist flach gewölbt. Hier befindet sich eine sogenannte Martyrerkirche. Zur rechten Seite des Altars bemerkt man zwei Gräbernischen, welche die Ueberreste von zwei neapolitanischen Bischöfen Johannes I. († 432) und Paulus († 764) einschließen. Von da treten wir in den neben der Martyrerkirche gelegenen Raum B, den größten in dem untern Stockwerke. Er hat seinen eigenen vordern Eingang durch das große Thor 5, steht aber durch zwei Seitenthüren mit der Martyrerkirche in Verbindung. Er ist 66 Palmen lang, vorn 25 und hinten 40 Palmen breit. Dieser große Vorsaal ist wohl der älteste Theil der Katakombe. Dafür spricht das bemerkenswerthe Deckengemälde, das aber leider sehr beschädigt ist. Nro. 8 bezeichnet eine kleine Nische, in welcher 5 nebeneinanderstehende weibliche Figuren zu erkennen sind. In der linken Seitenwand bemerkt man drei zugemauerte Thüren, die wahrscheinlich in drei Grabkammern führten. Ebenso sind auch an der hintern Wand jezt die Seitenthüren verschlossen, deren eine 9 in den langen Seitengang führte, welcher mit der Hauptgallerie des untern Stockwerkes parallel läuft. Die andere 7 bildete die ursprüngliche Verbindung des ersten Stockwerks mit dem zweiten. Man erkennt noch die ersten aufwärtsgehenden Stufen, so wie in dem zweiten Stockwerk Taf. II. 7 den hiemit

correspondirenden Eingang, vor welchen jezt eine Mauer gezogen ist.

Durch die offene Mittelthüre 5 tritt man aus dem großen Vorsaal in einen zweiten kleinern Vorsaal C, der 23 Palmen hoch ist, während der unmittelbar daranstoßende Gang D zu Anfang nur 11 Palmen hoch ist, nach und nach aber sich zu gleicher Höhe erhebt. Durch diese bedeutende Höhe des kleinern Vorsaals wurde das untere Stockwerk mit dem daneben liegenden obern in Verbindung gesezt mittelst drei neben einander befindlicher Portale, von denen zwei zur Luft- und Licht-Communication dienen, das dritte dagegen durch eine kleine Treppe einen neuen Zugang zum obern Stockwerke bildet.

Endlich treten wir in die langen Gräbergänge selbst ein, deren Hauptgang D sich unmittelbar an jenen kleinern Vorsaal anschließt. Er läuft in gerader Linie, jedoch mit zunehmender Breite und Höhe über 300 Palmen lang im Schoose der Erde fort und endet im natürlichen Gestein. Und so haben wir denn die ganze Ausdehnung der Katakombe vor uns, die von dem vordersten Eingange an bis an ihr Ende eine Länge von 400 Palmen oder etwas über 320 par. Fuß hat. Zur Rechten des Haupteingangs läuft ein Nebengang E meist parallel mit jenem und von gleicher Länge, aber weniger breit. Beide Gänge sind durch 14 Quergänge mit einander verbunden, die auch noch auf der andern Seite des Nebenganges mehr oder weniger in den Tuff verlängert sind. Im ersten Quergange rechts führt noch eine schmale Treppe Taf. I und II. 17 in das obere Stockwerk, das sich an dieser Stelle über das untere herüberzieht. Die folgenden Quergänge bilden nur kurze Verbindungsstraßen zwischen den beiden langen Gängen, und enthalten dicht an einander gedrängte Gräber. Der 9. und 10. Quergang sind tiefer in den Felsen gehauen und enden in einem viereckigen Raume 19, welcher ehedem eine Oeffnung gehabt haben soll, die dann ohne Zweifel nur zu einem Luftzuge für die dumpfen Gemächer diente. Am Anfang des 12. Ganges 20 sind an der Wölbung der Decke noch einige Spuren von roher Mosaikarbeit sichtbar, mit welcher dieser ganze Gang ausgeziert war.

Der daneben laufende dreizehnte Gang führt in einen etwas

tiefer liegenden Raum, der mit einem großen Wasserbehälter 21 endet. Diese Cisterne steht durch eine viereckige Oeffnung mit den über der Katakombe liegenden Gärten in Verbindung und wird noch jezt von dem Besizer der leztern benüzt.

Auf der andern Seite des Hauptgangs ist kein Nebengang, sondern die linke Seitenwand desselben ist zu Wandgräbern und Gräberkammern benüzt, in deren Wänden sich theils einfache, theils doppelte Gräber befinden. Taf. I. 25. Zwischen der ersten und zweiten Gräberkammer führt ein Seitenweg Taf. I. 26 in einen gegen 130 Palmen langen Gang mit verschiedenen Nebenwegen. Hier hat man an zwei Stellen abwärts gehende Treppen entdeckt 27, und daraus hat man irrthümlicher Weise auf ein drittes Stockwerk der Katakomben geschlossen. Diese Treppen führen aber nur zu zwei kleinen untern Kammern, die zu den darüber gelegenen Gräbern gehörten. Am Ende des Haupteinganges sind zur Linken zwei neben einander laufende lange Gänge 28, die man nur mit Mühe bis an ihr Ende verfolgen kann, keineswegs aber bis Pozzuoli und Nola sich ausdehnen.

Das obere Stockwerk Taf. II. hat außer den erwähnten Zugängen vom untern Stockwerke aus auch seinen eigenen Eingang 29. Er liegt neben den beiden Thoren, die zu jenen führen. Die erste Halle F ist nicht mehr vollständig vorhanden. Merkwürdiger ist die zweite Halle G, die mit der ersten durch einen dreifachen, kurzen Bogengang verbunden und etwas höher gelegen ist, so daß man auf fünf Stufen 30, unter den drei genannten Bögen hinaufsteigt. Diese Halle mit schönen Grabesnischen zu beiden Seiten zeichnet sich durch ein mit vielem Geschick behandeltes Deckengemälde aus, von dem aber nur wenige halbzerstörte Fragmente übrig sind.

Zwei Gänge Taf. II. 31, 32 führen von da in die weitesten und schönsten Räume der Katakomben.

Der erste große Saal H hat eine unregelmäßige Gestalt, indem er vorn zugleich die Verbindung mit dem untern Stockwerke durch die Treppen 7, 11, 17 bildet. Alle Wände dieses Saales waren mit Gemälden verziert. Nro. 34 bildet die erste Gräberkammer, die der Kirchhof der Priester sein soll. Ein dreifaches Thor Taf. II. 37 führt vom ersten Saal in den zweiten.

Dieser, Taf. II. J, ist länger und breiter als der erste, bietet aber nichts Besonderes dar, als in zwei Gräberkammern einige interessante alte Gemälde.

Am Ende des zweiten Saales, wo er am breitesten ist, befindet sich wieder ein dreifaches Thor 38, welches in die übrigen Räume des Stockwerks führt.

Der dritte große Saal nimmt eine etwas veränderte Richtung. Zu beiden Seiten hat er tiefe Gräberkammern und endet mit zwei gewölbten Thoren 40, die durch eine breite in der Mitte stehende Wand gebildet werden.

Die übrigen Gänge hinter diesem Saale haben eine noch viel unregelmäßigere Gestalt. Der Hauptgang wendet sich links mit allerlei Nebengängen. Einige Hallen liegen höher, andere niedriger; zu einer derselben führt eine kleine Treppe hinab 41. Die Wände sind überall zu Grabstellen benüzt, bis man endlich in den hintersten Gängen auf angefangene und unvollendet gebliebene Gräber stößt. Offenbar wurde hier die Arbeit, tiefer in das Gestein einzugraben, abgebrochen, weil der Gebrauch der Katakomben aufhörte. Diese lezten Gänge enden hier wie im untern Stockwerke im natürlichen Felsen 42.

Man hat schon die Behauptung aufgestellt, daß die alten Katakomben den Römern als Begräbnißstätten gedient hätten und selbst noch zur Zeit der Kaiser diesem Zwecke gewidmet gewesen wären. Es ist aber bekannt, daß die Römer ihre Todten verbrannten, und bilden das Grabmal der „Nasone", das im Jahre 1674 an der rechten Seite der milwischen Brücke entdeckt wurde, und die Familie der Cornelia, deren Gräber man im Jahre 1780 unter der appischen Straße entdeckt hat, allein die bis jezt bekannte Ausnahmen hievon. (Siehe Bottari, sculture e pitture sacre, pag. 3. 4. 5.)

Auffallend erscheint es zwar, daß auf Grabsteinen der römischen Katakomben auch die den heidnischen Sepulcralinschriften so häufig vorgesezte Dedication an die Todtengötter, nemlich die Buchstaben D. M. oder D. M. S. (Diis Manibus Sacrum) vorkommen. Inschriften dieser Art könnten allerdings vermuthen lassen, daß in den Katakomben neben den christlichen auch heidnische Gräber sich befunden hätten. Aber es verhält sich

damit so: Die meisten dieser Steinplatten, auf denen jene Inschrift vorkommt, haben auf der Rückseite noch eine zweite Inschrift, die sich durch Worte oder beigefügte Zeichen ebenso entschieden als eine christliche erweist, als jene in ganz heidnischer Weise abgefaßt sind. Daraus geht hervor, daß jene ältern heidnischen Inschriften gar keine Beziehung mehr auf das Grab hatten, bei welchem sie zulezt gefunden wurden. Sicherlich gehörten diese Steinplatten früher heidnischen Gräbern an und waren in späterer Zeit von den Christen benüzt worden, um christliche Gräber in den Katakomben zu verschließen. Daher fanden sich auch immer solche Steine mit der heidnischen Inschrift nach innen gekehrt, die Inschrift selbst war oft mit Kalk zugedeckt und manchmal auch nur fragmentarisch vorhanden, wenn die Form der Steinplatte für das spätere Grab nicht paßte und sie deßhalb zerschnitten werden mußte. Auf ähnliche Weise finden sich auch andere heidnische Grabsteine mit einer einzigen Grabschrift; zeigen aber auf den ersten Anblick, daß sie nicht mit der Form des christlichen Grabes übereinstimmen. Oder ein einziges christliches Merkmal ist beigesezt, so daß man mit Recht schließt, die Platte sei ihrer ersten Stelle entrückt worden und diene nur zu einem Grabdeckel. (Dr. Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnißstätten S. 45, 46 und folgende.)

Die christliche Bestimmung der Katakomben ist aber durch die tiefen Forschungen von Bosio in seinem „Roma subterranea", Raoul Rochette in seinem „Tableau des Catacombes", und Ciampini, „Vetera monumenta," außer allen Zweifel gesezt. Von der Entstehung des Christenthums an verließen die Bekenner desselben, nach dem Beispiele der Juden früherer Zeit, den in Rom allgemein verbreiteten heidnischen Gebrauch, die Leichname zu verbrennen, und anvertrauten die sterbliche Hülle ihrer Brüder der Erde, welche nach der Lehre Christi am Tage des jüngsten Gerichts die Leiber, ehedem die Tempel des heiligen Geistes, wiedergeben muß. Sie wählten hiezu die Höhlen der Katakomben, weil das verborgene Orte waren, wo sie die theuern Ueberreste ihrer Martyrer und Vertheidiger des Glaubens abgesondert von der profanen Asche ihrer Verfolger aufbewahren konnten. Noch heut zu Tage trifft man eine Menge Gräber daselbst mit

den Sinnbildern des Christenthums geschmückt und nicht selten mit den Abzeichen der Marterwerkzeuge, wodurch also jeder Zweifel über die Bestimmung der Katakomben gehoben ist. Sie sind wie bei den Aegyptern und Etruriern die Begräbnißpläze der Christen. (Bottari, sculture et pitture sacre, pag. 9 und 10.)

In dem leztgenannten Werke Bottaris sind eilf Tafeln angebracht, welche Abbildungen der Katakomben enthalten. Aus der Disposition der verschiedenen Räumlichkeiten geht deutlich hervor, daß die Katakomben auch als Versammlungsorte der ersten Christen dienten, sowohl während der Zeit der Christenverfolgungen als später, wo das Christenthum bereits über die heidnische Religion gesiegt hatte. Man begegnet in der That in allen Katakomben ziemlich geräumigen Sälen von mehr oder weniger regelmäßiger Form, in welchen die heiligen Mysterien und Liebesmahle gefeiert wurden. Diese Säle, in welche nie das Licht des Tages drang, wurden von Lampen erleuchtet, die man an den Gewölben aufhing oder in kleinen Nischen aufstellte, die in großer Anzahl sich vorfinden. Von daher stammt ohne Zweifel der Gebrauch der Kerzen in der Kirche bei der Feier des heiligen Meßopfers, wodurch wir stets an jene Zeit der Prüfung und des Elends erinnert werden sollen, wo das Christenthum seine heiligen Opfer noch in der Dunkelheit der unterirdischen Gemächer zu feiern genöthigt war.

Lange Zeit waren die Eingänge in die Katakomben geschlossen und der Besuch derselben von den Päbsten untersagt, wahrscheinlich, weil er mit vielen Schwierigkeiten und Gefahren verbunden war und häufig durch Einstürze oder Verirrungen in den Labyrinthen Unglück geschah. Vielleicht hatte aber auch der Eifer der Christen, nachdem sie ihre Religion und ihren Gottesdienst öffentlich ausüben durften, die Katakomben zu besuchen und auszuschmücken, im Laufe der Jahrhunderte nachgelassen. Im 9. und 10. Jahrhundert war das Interesse für die Katakomben schon sehr gesunken, weil, wie Bellermann richtig bemerkt, die Gebeine der Christen und Martyrer zur bequemern Verehrung in die Stadtkirchen versezt wurden. Sie wurden vernachläßigt und vier- bis fünfhundert Jahre lang waren sie sozusagen ganz ver-

gessen, so daß Manche nicht mehr wußten, wo sie waren. Erst am Ende des 16. und im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden sie wieder aufgesucht und von Neuem ein Gegenstand der Verehrung für die Gläubigen. Durchwandert man nun diese Katakomben (sehr viele Denkmäler und christliche Gegenstände wurden freilich im Laufe der Zeit aus den Katakomben entfernt und gesammelt: sie bilden das „heilige Museum des Vatikan"), so findet man hier ein heiliges Museum, eine ungeheure Gallerie religiöser Gemälde. Außer den vielen mit Inschriften versehenen Urnen und Basreliefs bemerkt das Auge, daß nicht blos der Boden, die Nischen, sondern auch die innern Wände und die verschiedenen Nebenzimmer mit Malereien meist religiösen Inhalts versehen sind. Die Malereien sind meistens mit dauerhaften Wasserfarben auf Kalk oder Gyps aufgetragen; doch scheint auch die alte enkaustische Malerei von den christlichen Malern angewendet worden zu sein. Die Gegenstände, die abgebildet sind, beschränken sich jedoch bei weitem nicht auf Sinnbilder des Todes und der Vergänglichkeit alles Irdischen, wie etwa die Grabsteine, die wir in den Begräbnißkapellen und auf den Gottesäckern unserer Zeit finden. Sie umfassen den Glauben, den Trost und die Hoffnung der Christen. Sie geben einen Cyclus der biblischen Geschichte zur Belehrung und Erbauung derer, die sie betrachten, und wir finden so in den Ueberbleibseln des christlichen Alterthums eine anschauliche, unwiderlegbare Tradition, die den Glauben der Kirche in Wort und Zeichen ausdrückt und fortpflanzt. Im Wort bei den kirchlichen Schriftstellern; in Zeichen durch die Werke der Kunst. Denn was das Wort des Lehrers oder Dichters aussprach, hat die Hand des Künstlers nachgebildet. Die Gemälde in den Katakomben bestehen häufig in Sinnbildern und Symbolen; sie reichen in die ältesten christlichen Zeiten hinauf, und wurden sehr häufig angewandt, um die Geheimnisse des Glaubens nicht zu entweihen und die Gläubigen zu ernstem Nachdenken und frommen Betrachtungen zu veranlassen. Christus selbst hatte sich den guten Hirten und das Licht der Welt genannt und seinen Aposteln gesagt, er werde sie zu Menschenfischern machen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die ersten Christen an solchen Bildern hingen und sie äußerlich

in Gemälden darstellten. Sie stellten aber Christus nicht blos als guten Hirten, als Lamm, Fisch, Weinstock dar, sondern auch in Bildern aus dem alten Testament, als Jonas, der nach drei Tagen aus dem Bauche des Wallfischs kommt, um seine Auferstehung zu sinnbilden; oder als Isak, der geopfert wird; oder als ein Reis (Jes. 11, 1.); als Blume (Jes. 11, 1 f.), Stab Aarons und dergleichen. Die Sinnbilder und Kunstvorstellungen der ersten Christen hat Dr. Münter recht gut erklärt. Ferner stellen die Malereien in den Katakomben biblische Geschichten des alten und neuen Testaments vor; z. B. den Sündenfall, das Opfer Abrahams, Melchisedechs, Moses, Elias, Züge aus dem Leben des ägyptischen Josef; die Verkündigung Mariens, die Geburt Christi, Christus unter den Lehrern im Tempel, sein Leiden rc. Merkwürdig ist, daß „Christus am Kreuz“ nur ein einzigesmal in einer jüngern Katakombe vorkommt. In den ersten sieben Jahrhunderten war das Bild des Gekreuzigten noch nicht gebräuchlich. Wahrscheinlich war der Abscheu vor dieser noch nicht in die Vergangenheit zurückgetretenen Todesstrafe für Verbrecher die Ursache hievon. Wollte die alte Kirche den Tod Jesu in einem Bilde darstellen, so geschah dies gewöhnlich durch ein Lamm, das am Fuße des Kreuzes steht, oder mit dem Kreuze auf dem Kopfe. So findet man's auch auf alten Sarkophagen und Mosaiken. Sehr häufig trifft man die Bilder Christi, der heiligen Jungfrau, der Apostel Petrus und Paulus und einiger anderer Heiliger, besonders von Martyrern. In der Kapelle des Begräbnißplazes von St. Kalixtus ist der Erlöser der Menschheit am deutlichsten abgebildet; das Gesicht ist etwas länglicht, ernst und sanft, melancholisch, fast traurig; der Bart kurz und dünn, die Haare sind mitten auf der Stirne gescheitelt und fallen in zwei langen Partien auf die Schultern. Man findet außer diesem Bilde noch mehrere Abbildungen Christi in den Katakomben, welche demselben im Wesentlichen ähnlich, jedoch nicht so vollkommen und sorgfältig gemalt sind wie dieses. Etwas anderes ist es in Beziehung auf das Bildniß Mariens, der Mutter Jesu. Es existirt eigentlich kein einziges naturgetreues Bild dieser Art, selbst nicht in den ältesten Zeiten des Christenthums. Indeß findet man doch in mehrern

Katakomben Marienbilder, die wenigstens nach den mündlichen Ueberlieferungen das Ideal der Mutter des Herrn wieder zu geben suchten. In Ermangelung eines wirklichen Muttergottes-bildes suchte die ursprüngliche christliche Kunst sozusagen die Seele der Mutter Jesu bildlich darzustellen, die moralische Vollkommenheit, die man bei der Mutter des Erlösers jedenfalls voraussezen mußte, verbunden mit der physischen Schönheit, welche nach mündlicher Ueberlieferung gleichfalls ein Erbtheil der Tochter Davids war. Dieser Charakter findet sich in mehrern Bildern der Katakomben wiedergegeben, wo die unbefleckte Jungfrau sizend dargestellt ist mit dem göttlichen Kinde auf dem Schoose. In allen diesen Darstellungen erscheint sie verschleiert. Verdient dieser wesentlich christliche Charakter der himmlischen Jungfrau, der von allen ursprünglich christlichen Malern beobachtet wird, nicht den Vorzug vor jenen weltlichen und manchmal sogar, mit Rücksicht auf den Gegenstand, unschicklichen Abbildungen, welche oft mehr die Sinnlichkeit als die Frömmigkeit der Gläubigen zu erwecken geeignet sind?

Gewiß, mancher Maler thäte besser daran, die heilige Geschichte von ihrem Ursprunge an zu studiren, als die sogenannte „Natur", d. h. die nächsten besten Exemplare von weiblichen Wesen aus der Gegenwart. Nur dann wird er im Stande sein, wirklich ein Muttergottes-Bild zu schaffen, das der Idee der Mutter Christi entspricht und nicht blos derjenigen eines schönen Weibes.

Man hat auch mehrere Porträts der Apostel Petrus und Paulus in den Katakomben vorgefunden und zwar auf gemalten Gläsern. Hier sind die Bildnisse noch nicht mit den Attributen, dem Schwerte und den Schlüsseln, versehen, die man ihnen beizulegen pflegt; allein der Typus ihrer Gesichter hat sich bis auf den heutigen Tag in vielen berühmten Gemälden forterhalten. St. Paulus erscheint mit dem kahlen, spärlich mit Haaren besezten Haupte und mit der geraden, ziemlich langen Nase, welche sein Gesicht bis auf die gegenwärtige Zeit so kenntlich macht, St. Petrus mit einem Büschel Haare auf der Stirne, der sein Gesicht wesentlich vor andern auszeichnet. Außerdem finden sich in den Katakomben auch viele Abbildungen anderer

Heiligen, welche nicht ohne Werth für den christlichen Alterthumsforscher sind und zu manchen ernsten Reflexionen Anlaß geben. — Endlich finden sich in den Katakomben noch Malereien, die rein historische Bilder, besonders aus dem neuen Testamente oder der spätern Entwicklung der Kirche, darstellen; z. B. Taufe, Agapen, Leiden der Martyrer und öfters Gegenstände, die auf die Religion keine, wenigstens keine unmittelbare Beziehung haben.

Sehr viele dieser Malereien in den Katakomben sind in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus verfertigt worden, und können wir an ihnen am deutlichsten sehen, in welchem Zustand sich die ursprüngliche christliche Malerei befand.

D'Agincourt, der die Katakomben auf dem Berge Cölius und eine andere unweit des pincianischen Thores und die der Priscilla besucht und untersucht hat, sagt: er habe im Jahre 1783 fünf Grabmäler mit Malereien entdeckt, die alle ihren Ursprung ins zweite Jahrhundert zurückdatiren; ferner, die Malereien an den Plafonds der beiden Oratorien der Katakombe der Priscilla seien im zweiten oder dritten Jahrhundert entstanden. Alle zeichnen sich durch gute Komposition aus; besonders aber das Gemälde, das den Propheten Elias vorstelle, der auf einem Wagen zum Himmel fährt und seinen Mantel dem Propheten Elisäus zurückläßt. „Nie wurde dieser Gegenstand," sagt D'Agincourt, „von irgend einem neuern Maler mit so viel Würde und Erhabenheit dargestellt." Der Erwähnung werth sind auch die Malereien, die in den Katakomben des heiligen Saturnin und des heiligen Kalixtus aufgefunden und die ohne Zweifel am Ende des dritten Jahrhunderts verfertigt wurden. Auf einem Gemälde findet sich eine jener drei heldenmüthigen Frauen abgebildet, Namens Priscilla, die ihren Eifer und ihre Anhänglichkeit an die christliche Religion besonders dadurch bethätigten, daß sie das Blut und die Leiber der Martyrer sammelten und in den unterirdischen Gewölben begruben. Wahrscheinlich stellt das Bild die zweite Priscilla vor, die die Gemahlin eines Punikus war und zur Zeit Antonins lebte. Die dritte kann es jedenfalls nicht vorstellen, da diese erst am Anfange des vierten Jahrhunderts lebte. Diese Malereien sind

ziemlich steif und zeugen von einem weniger geübten Pinsel. Wir dürfen uns übrigens darüber nicht wundern, wenn wir bedenken, daß die christlichen Maler mit ihren Werken durchaus nicht zu gefallen und zu glänzen suchten, daß sie weit weniger auf Kunstfertigkeit und die kunstgerechte Vollendung ihrer Arbeiten als auf die Verehrung Gottes und der heiligen Martyrer und auf die Erbauung und Ermunterung der Gläubigen zu ähnlichen Thaten gesehen haben. Ueberdies konnte der Gedanke an die beständigen Gefahren, der Schrecken und die Angst, in der die Christen leben mußten, der freien Entwicklung der Kunst nicht gar förderlich sein. Dazu kommt noch, daß sie ihre Malereien nicht an der Tageshelle, sondern in jenen Grabstätten verfertigen mußten, wo auch beim Lampenschein eine gewisse schauererregende Dunkelheit herrschte, die geeignet war, das Gemüth zur Andacht zu stimmen und eine lebhafte Sehnsucht nach dem andern Leben zu erwecken. Und doch sagt d'Agincourt von den ersten christlichen Malereien: „Die Zeichnung ist correct, und darf der der besten Zeit an die Seite gestellt werden." Die frühesten Kunstversuche, sagt v. Rumohr in seinen italienischen Forschungen, gewähren nicht den Anblick einer ununterbrochen und sicher fortschreitenden Entwicklung; aber, indem sie dem tiefsten Verfalle der alten Bildung angehören, schließen sie doch zugleich den Anbeginn, Ursprung und ersten Lebenskeim der neuern Kunst in sich ein. Rumohr erkennt recht wohl, daß die ältesten christlichen Kunstdenkmäler nicht in allen Beziehungen gleichsam Alles in Allem leisten und bieten können, daß sich aber in allen Darstellungen Würde und Hoheit des Charakters, etwas Feierliches in Stellungen und Gebärden aussprechen, was zu allem Ernsten und Gediegenen in der neuern christlichen Kunst den Grundton angegeben.

Eine neue, wesentlich von der antiken verschiedene Idee spricht sich in den alten christlichen Malereien, überhaupt in allen alten Kunstdenkmalen der Christen aus. Unbegreiflich erscheint es daher, wie man die ersten christlichen Jahrhunderte stets mit einer späten Abendröthe und nicht vielmehr mit dem anbrechenden Morgen vergleichen kann. Während die römische Malerei jener Zeit keinen einzigen großartigen Gegenstand, wie in früherer,

in der antiken Zeit, mehr darstellt; während die damalige Kunst eine Magd des schlechten Geschmacks und des Luxus geworden ist, einen Ruhm darein sezt, glänzende und helle Farben anzuwenden und Mauern ohne gehörige Auswahl und Anordnung der Gegenstände zu bemalen; während man, wie Plinius sagt, die Farben, statt Ideen auszuführen, mit Darstellung von Landschaften, ländlichen Spielen und phantastischen Bildern verschwendete; während der gute Geschmack immer mehr verschwand, und das Studium der Natur und Anatomie immer mehr vernachläßigt wurde; während, wie Petronius sagt, Götter und Menschen an einem Haufen Goldes mehr Gefallen fanden als an den Werken des Apelles, Phidias und anderer aberwizigen Griechen; da sehen wir die Christen so viele und mitunter bewunderungswürdige Malereien in ihren Katakomben fertigen; treffen wir Gemälde, die sich durch eine gewisse Würde und Hoheit und majestätische Einfalt auszeichnen; sehen wir die Malerei nach Inhalt und Form ganz umgestaltet. Und wir sollten uns überreden lassen, daß die christliche Malerei im Verfall und nicht vielmehr in ihrem Beginnen, in ihrer ersten Entwicklung begriffen war?

In der Antike machen die Kräfte der Natur und die Gestalt des Menschen, der als die Einheit der Natur oder als das vollkommenste Gebilde der Natur gefaßt wird, den Nerv und Athem der künstlerischen Darstellung aus. Die christliche Kunst dagegen macht über diesen Kräften der Natur noch ein höheres Walten anschaulich, dem die Gegenstände der Natur, Bäume, Thiere und Menschen, wie die Pflanze dem Lichte sich zuwenden. Die Natur, die Sinnenwelt ist mit andern Worten der Boden der antiken, die innere Welt des Geistes der Boden der christlichen Malerei. Deßhalb spricht sich in allen christlichen Gemälden etwas Unaussprechliches, Unerforschliches aus, das in keine Form sich fassen läßt und wodurch Alles verklärt wird. Die älteste christliche Malerei hat ein eigenthümliches Prinzip geschaffen und sie sollte bei dieser Lebensthätigkeit und Kraftfülle schon dem Untergehen und gänzlichen Zerfall sich nähern? Die christliche Malerei, der eine ganz neue Form in ihren Darstellungen eigen ist, soll kaum nach ihrer Geburt an dem traurigen

Loose der antiken Theil genommen haben? Die christliche Malerei schließt sich zwar an die Leistungen des römischen Alterthums an; aber sie befolgt ein neues Gesez. Die Gestalten der Antike erscheinen meistens nackt und mußten so erscheinen, um die schönen Formen als einheitliches, harmonisches Ganzes darzustellen und zur Anschauung zu bringen. In der christlichen Malerei dagegen ist dem Nackten wenig Raum gegeben; die Gestalten erscheinen in weiten, faltenreichen Gewändern; nur das Gesicht, die Hände und Füße sind unbedeckt. Auf die Schönheit der Formen, auf die freie, spielende Bewegung der Gewänder, auf angenehme, den Sinnen schmeichelnde Darstellung ist wenig Rücksicht genommen. Und doch spricht sich in diesen minder graciösen, manchmal sogar steifen Zügen und Formen eine gewisse Größe und Erhabenheit des Geistes, eine Würde und Stärke des Charakters aus, daß man mit Verwunderung und Staunen vor diesen ehrwürdigen Denkmälern der alten christlichen Kunst stehen bleibt. Der neue Geist des Christenthums hat auch neue Formen gebildet. Die ersten Christen hatten zwar an den Werken der Alten gelernt und ihren Geschmack gebildet, aber die Formen ihrer Werke ahmten sie nicht nach; sie erfanden nicht blos neue Gegenstände der Darstellung, sondern sie gaben ihnen auch neue entsprechende Formen. Das Christenthum hat die Malerei gereinigt, umgestaltet und neubelebt. Im Blute der Martyrer getauft und wiedergeboren sehen wir in den dunkeln Räumen der Katakomben die Malerei der Christen in einem neuen Lichte, wie Christus auf Tabor glänzen.

Aus dem Bisherigen werden wir wohl ersehen, daß zwischen antiker und christlicher Malerei sowohl dem Inhalt als der Form nach ein wesentlicher Unterschied stattfindet, und daß in den drei ersten Jahrhunderten durchaus nicht, wenn auch die antike Malerei immer mehr ihrem Verfall entgegenging, von einem Verfall der christlichen Malerei die Rede sein kann, daß im Gegentheil diese Jahrhunderte als die Zeit des anbrechenden Morgens der christlichen Malerei bezeichnet werden müssen.

B.

Die christliche Malerei vom vierten Jahrhundert bis zu ihrer sogenannten Wiedergeburt.

Bezeichnet man so gerne die drei ersten christlichen Jahrhunderte als die Zeit der Abenddämmerung der sinkenden und nach und nach gänzlich verschwindenden Kunst, so beliebt man fast allgemein die Zeit, von der wir jezt sprechen, als die Zeit des gänzlichen Zerfalls der Kunst zu brandmarken, so daß man versucht sein könnte, zu glauben, die Kunst sei plözlich von der Erde verschwunden und wir befänden uns in einer schauerlich finstern Nacht, wo kein Stern, geschweige denn der Mond zu sehen ist. Allerdings ist die Zeit des Untergangs des weströmischen Reiches, die Zeit der Völkerwanderung eine stürmische, vielbewegte, eine Zeit des chaotischen Kampfes zwischen verschiedenartigen Kräften und Elementen, die den Künsten und Wissenschaften nicht hold und förderlich waren, wie überhaupt kriegerische, aufgeregte Zeiten den Musen nicht hold sind. Wenn aber inmitten dieser chaotischen Zustände und des zunehmenden Verderbens der antiken Kunst der neue Geist des Christenthums sich immer mehr entwickelt, neue Schöpfungen hervorbringt und in allen Kunstformen sich ausspricht, so daß er den kommenden Generationen einen neuen, belebenden Impuls mittheilt und ihnen vielfach maaßgebend wird, werden wir diese Zeit als die traurige Periode des Zerfalls auch der christlichen Kunst bezeichnen dürfen? Gehen wir nur vom Standpunkte der Naturwissenschaften aus, so müssen wir bedenken, daß oft die schönste Fülle der herrlichsten organischen Gestaltung und die eigentliche Blüthe des Lebens aus einem chaotischen Zustande des Kampfes hervorgeht, daß die elementaren Kräfte sich oft lange ringend und streitend durcheinander bewegen, ehe sie sich in ein harmonisches Gleichgewicht sezen und ordnen und im schöpferischen Augenblicke durch eine solch glückliche Mischung gegenseitig befruchten, aus welcher dann ein neues Dasein in reinster Form, wenn der Kampf vorüber ist, siegreich ans Licht hervortritt. Eine solche Zeit des

chaotischen Kampfes ist auch die Zeit der Völkerwanderung; es ist ein Völkerfluthen, wo die verschiedenartigsten Kräfte und Elemente der Menschheit in Kampf geriethen. Der Anstoß wurde im Osten gegeben; die Gothen gedrängt stürmen auf das morsche römische Staatsgebäude ein. Und gewöhnlich pflegt man diesen Gothen und ihren Verheerungen den Verfall der Kunst zuzuschreiben; die italienischen Schriftsteller nennen sogar Alles, was in Werken der Kunst ihnen nicht zusagt, gothisch. Daher der Name der gothischen Architektur für einen den Italienern fremdartigen, aber doch sehr durchgebildeten Baugeschmack, der erst entstanden ist, nachdem die Gothen schon längst vom Schauplaz der Geschichte abgetreten waren. Nach den Westgothen stürmten die Rugier und Heruler unter Odoaker auf das römische Reich ein und eroberten es; diese wurden wieder verdrängt von den Ostgothen unter Theodorich. Nicht lange stund es an, so erfolgte die blutige Rückeroberung Italiens unter Justinian und bald darauf brachen die Longobarden ein und bildeten ein neues Staatsverhältniß, das den künstlerischen Bestrebungen durchaus nicht günstig war. Italien war kein einiges Reich mehr unter Einem Oberhaupte innerhalb seiner natürlichen Grenzen: es war unter feindliche Mächte getheilt und der beständige Zankapfel derselben. Die Griechen hatten Ravenna mit seinem Stadtgebiete, das römische Dukat, Sicilien, einige Städte und Landschaften an der Küste. Das nördliche Italien bis an die Sümpfe Venedigs gehörte den Longobarden. So blieb es mit geringen Veränderungen bis zur Unterwerfung der Longobarden durch die Franken im achten Jahrhundert. Italien wurde also von fremden Beherrschern regiert; und welchen Einfluß die Machthaber auf Künste und Wissenschaften ausüben, ist aus der Geschichte und täglichen Erfahrung hinlänglich bekannt. In den griechischen Städten und Gebieten wurde die Kunst weit mehr und besser gepflegt, als in den longobardischen. Die Longobarden waren überhaupt keine Freunde der Kunst, zumal sie meist dem Arianismus huldigten; und von den Arianern wissen wir, daß sie dem kirchlichen Besizthume und Glanze ungünstig und feindlich waren. Wenn daher diese Zeit nicht gerade reich ist an glänzenden Leistungen der Kunst, so dürfte die Ursache hievon

nicht in dem neuen Geiste des Christenthums, sondern eher in äußern Umständen zu suchen sein, von denen ja großentheils die Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten abhängt. Wie wir in diesen Jahrhunderten einen Kampf auf Leben und Tod zwischen Heiden- und Christenthum erblicken, so treffen wir auch in den heiligen Hallen der Kunst Empörung und Krieg. Die Zeit der Völkerwanderung, durch die offenbar der heidnische Norden zum Lichte des Christenthums geführt werden sollte, durch die ihnen, statt im Süden feste, irdische Wohnpläze zu erhalten, der Weg zu den ewigen, himmlischen Wohnungen gezeigt werden sollte, waren der Kunst überhaupt und der Malerei insbesondere nicht günstig. Es war übrigens schon genug, wenn nur das Bestehende erhalten wurde. Weit entfernt aber, daß diese Völker das Vorhandene sich nur angeeignet hätten, nehmen wir im Gegentheile Denkmäler wahr, die durchaus nicht von einem Verfall der Malerei und der Kunst überhaupt zeugen. Der neue christliche Geist trat mit dem heidnischen in den Kampf; daher der große Reichthum von so wechselnden Bestrebungen und verschiedenartigen Erscheinungen. Und in diesem Kampfe gründete er auf den Trümmern der alten Kunstformen sein geistiges, übersinnliches Reich. Und wenn er auch nicht augenblicklich Alles umzugestalten und in der vollendetsten Form darzustellen vermochte; ja, wenn leztere in diesem Kampfe sogar litt und im Vergleich mit der antiken weniger vollkommen genannt werden muß, so muß man auch bedenken, daß das Christenthum die Völker mit seinem Sauerteige erst durchdringen und durchsäuern, ihre Anschauungsweise und all ihre Lebensverhältnisse zuerst umgestalten mußte, bevor dieser Geist in entsprechender, schöner Form erscheinen konnte. Der christliche Geist sah allerdings, um sein eigenthümliches Wesen zu erhalten, wenig auf das Gute und Schöne der Antike; er wollte lieber in einer minder schönen, sogar schlechtern Form erscheinen, als durch ein fremdes, seinem Wesen widersprechendes Element glänzen und dabei langsam hinsiechen und untergehen. Eben dadurch aber, daß er sein eigenthümliches Wesen bewahrte und aus diesem heraus seine Form bildete, wurden seine Kunstschöpfungen maaßgebend für die spätern Jahrhunderte und die nothwendige Voraussezung der Vollkommenheit

jener Werke, die wir jezt noch bewundern und anstaunen. Diese chaotische Zeit ist daher der fruchtbare Boden, aus dem sich neues moralisches und intellektuelles Leben entwickelt hat. Die erste Wirkung solcher erschütternder und furchtbarer Bewegungen konnte daher für Kunst und Wissenschaft nicht anders, denn zerstörend oder wenigstens unterbrechend und hemmend sein; und dieser traurige Zustand der politischen Verworrenheit und besonders die lange Dauer desselben kann deßhalb kein wohlthuendes, sondern nur ein unbehagliches, unangenehmes Gefühl hervorrufen. Das weströmische Reich unterlag endlich dem Andrängen der nordischen Völker. Die christliche Kunst ging indeß nach dem Untergange des weströmischen Reiches nicht unter, sondern durch die Vermischung der gesunden, körperlich und geistig starken Germanen mit der unaufhaltsam dahinsinkenden römischen Menschheit wurde die christliche Malerei und Kunst überhaupt auf einen gesunden, kräftigen Boden verpflanzt, und daraus sproßte jene spätere Geisteskultur hervor, die so reich an Blüthen und herrlichen Früchten ist. Nachdem die Römer verweichlicht und verkommen, und in jeder Beziehung tief gesunken waren, sollte der kräftige Stamm der Germanen nicht blos der Träger des Christenthums, sondern auch der christlichen Kunst werden. Und wenn wir auch bei diesen naturwüchsigen Germanen nicht gleich die vollendetsten Werke der Malerei und der Kunst überhaupt treffen, so werden wir dies nicht auffallend finden, noch weniger werden wir dies einen Verfall der christlichen Kunst nennen, im Gegentheil wäre es zu verwundern, wenn wir bei ihnen sogleich vollendete Kunstprodukte wahrnehmen würden. Immerhin aber zeigt sich in ihren verhältnißmäßig zahlreichen Werken die lebendig entwickelnde, und sich immer mehr erweiternde Kraft des christlichen Geistes und Glaubens. Wie wir bei den ersten christlichen Schriftstellern die attische Anmuth eines Xenophon, die kunstreichen, vollen Perioden eines Livius, und die rhetorische Gewandtheit und Vollkommenheit eines Demosthenes nicht in gleicher Weise finden, aber doch bei ihnen eine Fülle von mannigfaltigen und tiefen Kenntnissen, eine Schönheit, Rundung und Vollkommenheit der Sprache und Darstellung in der reichsten Entwicklung wahrzunehmen ist; so treffen wir auch in den Kunstwerken dieser Zeit

nicht gerade die Vollkommenheit der antiken Form, aber immerhin eine Kraft und Würde und Tiefe des christlichen Geistes, die durchaus nicht mit Verachtung übergangen werden darf, sondern als die nothwendige Voraussezung der kommenden Kunstgeschichte bezeichnet werden muß. Im Oriente, wo die Gründung der neuen Residenz Konstantinopel an der Stelle des alten Byzanz von großem Einfluß auf die Entwicklung der Kunst und der Malerei insbesondere war, bemerken wir diese Kraft, Fülle, Tiefe und Allseitigkeit des christlichen Geistes nicht. Dort erhielt sich die Nationalität länger, bis ins fünfzehnte Jahrhundert, bis zur Eroberung des Reichs durch die Türken im Jahre 1453, und ebendeßhalb ist daselbst eine gewisse Monotonie des Geistes wahrzunehmen. —

Während also die drei ersten Jahrhunderte unserer christlichen Zeitrechnung jene Epoche bilden, die wir als die Zeit der Morgendämmerung der christlichen Kunst bezeichneten, wo mit dem zweien Fiat in der Schöpfung das Licht der christlichen Religion und Kunst im römischen Weltreiche zu leuchten anfing, und mit Konstantin dem Großen endlich siegreich aus der langen Unterdrückung und Verfolgung hervorging; können wir die fünf folgenden Jahrhunderte, die den chaotischen Zwischenzustand in der Weltgeschichte, oder den Uebergang aus dem untergehenden Alterthum zu der sich aus diesem Untergange bildenden christlichen Zeit begreifen, die Zeit des Uebergangs der untergehenden antiken Malerei zu der sich neugestaltenden rein christlichen Malerei, oder den Morgen der christlichen Malerei nennen. Wie in dieser Zeit, nachdem der Sturm sich gelegt, die Wolken sich zertheilt hatten und nun das reine Himmelsfirmament des christlichen Glaubens erschienen war, die germanischen Stämme mit der römischen Grundlage in Eins verschmolzen den festen Boden bildeten, aus dem die europäischen Nationen hervorwuchsen; wie die Wissenschaft aus den Trümmern und Ueberbleibseln der alten Bildung sich mit neuer Kraft entwickelte und immer mehr eine christliche und göttliche ward; so wurde auch die christliche Malerei beim Untergange der antiken auf einen neuen Boden verpflanzt, auf dem sie immer mehr gedieh und aus dem später jene Früchte hervorwuchsen, vor denen wir jezt noch mit Staunen

und Bewunderung stehen bleiben. Ghiberti sagt zwar in seiner gedrängten Uebersicht der Kunsthistorie vom Verfalle der antiken Kunstbildung bis auf Cimabue: „Zur Zeit des Kaisers Konstantin und des Pabstes Sylvester überwog der christliche Glaube. Die Abgötterei erlitt so große Verfolgung, daß alle Statuen und Malereien zerstört und die Kunst von ihrer alten Würde und Achtbarkeit herabgewürdigt ward. Und so vergingen mit den Statuen, Gemälden, Büchern auch die Grundzüge und Regeln, welche zu dieser herrlichen und lieblichen Kunst anleiten. Und um allen Anschein des Götzendienstes zu entfernen, verordneten sie, daß alle Kirchen weiß (das heißt, unbemalt) sein sollten. Damals ward, wer Bildhauereien und Malereien machte, mit schweren Strafen belegt; und so ging die Bildner- und Malerkunst verloren und jeder Begriff derselben. Nachdem es mit der Kunst vorbei war, standen die Tempel unbemalt 600 Jahre lang. Die Griechen begannen die Kunst mit größter Ungeschicklichkeit wieder auszuüben. In eben dem Maaß aber, als die alten Griechen darin geschickt waren, zeigten sie sich in diesem Zeitalter geistlos und roh." Allerdings, das ist wahr und muß man zugestehen, daß durch das Ende der Verfolgungen dadurch, daß die christliche Religion Staatsreligion wurde, die Begeisterung der Christen, die inmitten der Verfolgungen immer zugenommen hatte, und der Eifer derselben in Ausschmückung der Katakomben mit Gemälden nachließ, und daß die Thätigkeit der Christen sich von der Malerei ab mehr auf die Baukunst, auf Errichtung schöner, Gottes würdiger Tempel richtete. Wenn aber Ghiberti meint und behauptet, alle Gemälde des Alterthums seien durch christliche Eiferer zerstört worden und die Malerkunst und sogar der Begriff davon sei verloren gegangen, so ist das eine übertriebene, unwahre Behauptung, die durch neuere Untersuchungen hinlänglich widerlegt ist. Nicht einmal die Bilderstürmer im oströmischen Reiche sind so kannibalisch verfahren und nicht einmal in jener bilderstürmenden Zeit wurde diese Kunstübung gänzlich abgebrochen. Im Gegentheil wollen wir aus der Geschichte der Musiv- und Miniatur-Malerei zeigen, daß von einem Zerfall der christlichen Malerei in dieser Zeit durchaus nicht die Rede sein kann. Die Wahrheit unserer Behauptung wollen wir

mit vielen Beispielen beweisen. Ciampini in seinem berühmten Werke „Vetera monimenta“ sagt: „Würden wir alle jene Kunstschäze besizen, welche aus dieser Zeit stammen, welche namentlich die römischen Päbste zur Erbauung und Belehrung des Volkes in Musivgemälden und andern kirchlichen Denkmälern der Nachwelt hinterlassen haben, wir hätten unzählige Zeugnisse, die uns den frommen Sinn und die große Kunstfertigkeit der frühern Zeiten darstellen und unwiderlegbar zeigen würden.“ Leider wurden aber in dieser Sturmperiode, wo ein Volk das andere verdrängte, ein Reich gegründet wurde, um eben so schnell wieder unterzugehen, wo Throne errichtet wurden, um wieder umgestürzt zu werden, wo Alles die Vergänglichkeit und Hinfälligkeit des Irdischen predigte, sehr viele, ja wohl die meisten Gemälde und Kunstgegenstände zerstört. Denken wir nur an die Plünderungen Roms unter Genserich und im siebenten Jahrhundert, wo die Plünderung und Zerstörung alter und christlicher Kunstschäze so groß und außerordentlich war, daß man alle frühern gothischen Zerstörungen und den Schaden, den sie angerichtet hatten, gegen diese griechische Verwüstung für Nichts achtete. Die Schiffe, welche einen großen Theil jener geraubten Kunstschäze nach Konstantinopel führen sollten, fielen den Arabern in die Hände und gingen zu Grunde, ohne daß man weiß, wohin sie gekommen sind. Wir müssen uns daher auf die Geschichte der Musiv- und Miniatur-Malerei in dieser Zeit beschränken, die uns die sicherste und beste Anschauung von dem Zustand der damaligen christlichen Malerei in ihren Ueberresten verschaffen können. Es scheint, daß die christlichen Maler dieser Zeit im Hinblick auf den Wechsel der Dinge, die Zerstörung und den Untergang so vieler Kunstgegenstände hauptsächlich ihre Mühe auf Mosaik verwandten, um ihren Werken längere und gesichertere Dauer zu geben. Also schreiten wir zuerst an die Werke der Musivmalerei. Ihr verdanken wir die Erhaltung einer großen Anzahl von historischen, der Zerstörung entgangenen Monumenten, während die Erzeugnisse der andern Zweige der Malerei theils durch Menschenhände, theils durch den Zahn der Zeit vernichtet wurden. Sie hat uns die

alten Prinzipien der Malerei und besonders der christlichen Malerei, die Gestalten der wichtigsten heiligen Personen, wenn auch nicht ganz, doch ihrem Hauptcharakter und ihren Grundzügen nach überliefert; und so ist die Mosaik in den christlichen Tempeln eine gemalte Tradition und daher von größter Wichtigkeit für die Geschichte der christlichen Malerei. Der Vorwurf, den Plinius der alten Mosaik machte, daß sie an die Stelle der wahren Malerei getreten sei und derselben geschadet habe, trifft die christliche Mosaik nicht, wenn man sich die Mühe nehmen will, die Werke, die sie für die christliche Religion hervorgebracht hat, näher zu betrachten. Die Musivmalerei sezt schon einen guten Maler voraus, der ein Bild zu entwerfen und zu zeichnen versteht und dabei die Farben gut zu unterscheiden und anzuwenden weiß. Sie erfordert im Grunde genommen eine größere Anstrengung des künstlerischen Sinnes und der Phantasie und ist mit größerer Mühe verbunden, da die Gestalten in größern Dimensionen ausgeführt werden müssen. Der Ursprung dieser Malerei ist in das graueste Alterthum zu verlegen. Sie wurde besonders in Asien schon frühzeitig zur Verschönerung der Palläste angewandt, deren Boden und Mauern man mit kostbaren Mosaiken bereicherte. Ciampini meint, wir verdanken sie den Persern; von diesen sei sie zu den Assyrern, von diesen wieder zu den Griechen und endlich von da zur Zeit Sullas nach Latium gekommen. Wir lassen die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Behauptung dahingestellt sein; so viel ist gewiß, daß ihrer schon im Buche Esther Kap. 1, 6. Erwähnung geschieht: „Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et parco stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat.“ Ebenso gewiß ist, daß die Griechen und Römer sie theils zu historischen, theils zu mythologischen Darstellungen anwandten. Der schon öfters genannte Plinius schreibt wenigstens, daß damit schon ganze Wände bemalt gewesen seien. „Parietes,“ schreibt er, „toti operiuntur interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis.“ (35. 1.) Die Christen haben diese Kunst vervollkommnet und viel nüzlicher gemacht, indem sie dieselbe anwandten, um Meisterwerke zu kopiren und unsterblich zu machen. Was das Wort Mosaik, Musiv

betrifft, so leiten Einige dasselbe von musa ab, Andere von μουσεῖον, und wurde damit eine harmonische Zusammensezung von farbigen Steinchen angedeutet, wie in der Musik die verschiedenen Töne ein harmonisches Ganze bilden; wieder Andere leiten es, und das scheint die beste, sachgemäßeste Ableitung zu sein, vom Hebräischen מָסַךְ (sprich: masach), was mischen bedeutet und Musiv oder Mosaik wäre also gleichbedeutend mit mistura, Mischung. Wie nemlich bei der Mischung von Flüssigkeiten ihre kleinsten Theile sich verbinden, so daß man sie zulezt nicht mehr unterscheiden kann, so täuscht auch diese feine Zusammensezung von Steinen das Auge. Unter Mosaik versteht man daher nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche Nichts Anderes, als ein Werk, das durch die künstliche Zusammensezung fester und farbiger Stoffe (seien diese von Natur oder durch Kunst farbig) entsteht und entweder ein Bild aus der Natur, oder Mythologie, Geschichte rc. darstellt. Die Gegenstände, welche von den Alten hiezu am gewöhnlichsten angewendet wurden, waren Steine, Marmor und Platten von Glas. Man nahm Gegenstände von verschiedener Form und Größe und darnach unterscheidet man drei Hauptarten in der Mosaik; das opus tesselatum, sectile und vermiculatum. Die älteste Art war das opus tesselatum, wahrscheinlich so genannt, weil die bläulichte Lava und die weißen Steine, die gewöhnlich zum Pflastern angewendet wurden, die Form von Würfeln hatten, die von fast ganz gleicher Größe und Gestalt waren. In den Tempeln und Pallästen der Großen wurden indeß nicht blos Lava und weiße Steine, sondern auch Marmor von verschiedener Farbe, Porphyr, Granit und andere kostbare Stoffe in viereckiger, runder, drei- und vieleckiger Form zusammengesezt, um zierlich und schön eingelegte Felder hervorzubringen. Die Figuren gewährten einen herrlichen Anblick und sind solche noch, wie Ciampini und d'Agincourt angeben, in der Kirche des heiligen Klemens, Sylvester, der vier Gekrönten in Rom, in der Kirche der heiligen Maria in Cosmedin, und des heiligen Kreuzes zu Jerusalem zu sehen.

Die zweite Art von Mosaik nannte man opus sectile, wahrscheinlich, weil der Marmor in Blätter oder dünne Platten

geschnitten wurde, je nachdem der Gegenstand es erforderte, den man ausführen wollte. Diese Art von marmornem Fournier gebrauchte man besonders gerne zu Verkleidungen von Mauerwerken. In der Kathedralkirche zu Ankona findet sich noch eine solche Mosaik.

Die dritte Art, das opus vermiculatum, wurde aus sehr kleinen Steinchen, aus marmornen oder gläsernen Fragmenten zusammengesezt, die wie auf dem Rücken sehr verschieden punktirte Würmer aussahen. Diese Mosaik diente hauptsächlich zum Schmucke von Gewölben und den obern Theilen des Hauses. Die vielen und bedeutenden Werke der Mosaik aus verschiedenen Zeiten geben uns hauptsächlich die Mittel an die Hand, bei dem Mangel der übrigen Quellen uns vom Stande der Malerei in diesen verachteten und verrufenen Zeiten des Mittelalters zu überzeugen.

Nachdem die Christen im vierten Jahrhundert durch den Kaiser Konstantin den Großen ihre Freiheit erhalten hatten, fingen sie an, Tempel zu bauen und dieselben zur Ehre der allerheiligsten Dreifaltigkeit und der seligsten Jungfrau Maria mit Bildern zu schmücken. Sie bedienten sich hiezu häufig der Mosaik. Wie die Heiden auf den Böden, Mauern und Gewölben ihrer Tempel Scenen abbildeten, die ihnen die Wohlthaten oder die Strafen ihrer Götter ins Gedächtniß zurückriefen; so machten es auch die Christen, sie bildeten Gegenstände ab, die sie an die unzähligen Wohlthaten Gottes und namentlich an die größte derselben, an das Werk der Erlösung und den endlichen Sieg des Kreuzes erinnern sollten. Damit glaubten sie, Gott zu ehren und eine schuldige Pflicht des Dankes zu erfüllen. Eine solche christliche Mosaikarbeit findet sich ohne Zweifel aus den Zeiten Konstantins stammend an den Gewölben des Mausoleums der Konstantia bei Rom (S. Konstanza). Es finden sich zwar daran bacchische Embleme; allein dieselben haben eine ganz andere Beziehung und Bedeutung als auf heidnischen Gemälden. Die Weintrauben deuten offenbar auf Christus, der sich selbst den Weinstock nannte. Ueberhaupt würde man sehr irren, wollte man die christliche Mosaik nur als eine Nachahmung der heidnischen betrachten. In der christlichen Mosaik spricht sich ein neuer,

eigenthümlicher Geist aus und tritt in mehr oder weniger konventionellen Umrissen in die Erscheinung. Den Beweis hiefür liefert eine Mosaik, die sich in der Paulskirche außerhalb der Mauern Roms befindet und gewöhnlich „der Triumphbogen" genannt wird. Dieses Werk befand sich oberhalb des Hauptaltars dieser Kirche. Der Heiland erscheint auf diesem Triumphbogen in all seiner Herrlichkeit und empfängt auf demselben die Huldigung und Anbetung der Himmelsbewohner. Wollte man nun behaupten, der christliche Maler habe einen heidnischen Triumphbogen und Gebrauch, überhaupt eine heidnische Form nachgeahmt, so wäre dies offenbar irrig. Man kann höchstens sagen, der christliche Maler sei durch die Huldigungsfeierlichkeit, bei der den römischen Kaisern ein Triumphbogen errichtet wurde, auf diese Idee gekommen. Der Triumphbogen, auf dem Christus sich befindet, tritt in diesem Mosaikgemälde ganz in den Hintergrund und verschwindet sozusagen. Die Hauptsache und der Hauptgedanke ist die Anbetung Christi von seinen Heiligen und die Huldigung, die sie ihm darbringen.

Will man also in der christlichen Mosaik noch von Nachahmung der heidnischen Form, oder heidnischer Bilder sprechen, so ist darunter jedenfalls nur das Formellste an der Form zu verstehen. Gewöhnlich wurde in der Halbkuppel der Altar-Tribune der Erlöser auf einem Throne sizend oder als Weltenrichter mit symbolischem Bildwerke umgeben dargestellt. Die Mauer, die den Bogen der Tribune umgab, wurde meistens mit Scenen aus der geheimen Offenbarung Johannis bemalt, um damit die göttliche Macht und Herrlichkeit Jesu Christi anzudeuten. An den übrigen Räumen der Kirche fanden sich nicht selten Darstellungen aus dem alten Testament, Züge aus dem Leben Jesu, Bildnisse Marias, der Apostel, Evangelisten, der Martyrer und Bekenner. Die reichsten Schäze an Mosaiken besizt Rom in seinen Cömeterien, Kirchen und Museen, und Ravenna. Von Karl dem Großen an wurde auch in Deutschland, Frankreich und England in dieser Beziehung nicht Unbedeutendes geleistet.

Unter die schäzenswerthesten Musivgemälde Roms rechnet Ciampini mit Recht das in der Kirche der heiligen Sabina befindliche, das der Pabst Cölestin I. ums Jahr 424 ausführen

ließ. Dies Gemälde stellt einen Bogen mit fünfzehn Brustbildern dar. In der Mitte befindet sich Christus; auf der einen Seite von ihm sieht man Bethlehem, auf der andern Jerusalem, die Hauptorte, aus denen der Menschheit die Quellen des Heiles floßen. In Bethlehem ist ja der Erlöser geboren und in Jerusalem hat er durch seinen Tod der Welt das Leben gegeben. Rechts und links von Christus hängen drei Lampen, um das Licht anzudeuten, das die Geburt und der Tod Christi in der ganzen Welt verbreiteten. Ueber dem Bogen fliegen 9 Tauben, zum Zeichen, daß nur die Einfältigen das Licht des Evangeliums erkennen und sich von ihm durchleuchten lassen. — Das ganze Gemälde zeichnet sich durch gute, sinnige Anordnung und correcte Zeichnung aus, und beweist, daß in jener Zeit die christliche Malerei durchaus nicht gesunken war. Außer diesem Gemälde befindet sich über der größern Pforte derselben Kirche ein anderes, das ganz oben die Symbole der vier Evangelisten vorstellt (der Ochs, der Löwe, der Mensch und der Adler). Weiter unten rechts steht ein mit einer Toga bekleideter Mann, der den rechten Zeigefinger erhebt und mit der linken Hand seine Toga hält. Es ist der Völkerlehrer Paulus, wie er das Evangelium verkündet. Auf der linken Seite steht Petrus, ebenfalls lehrend, wie man aus seiner erhobenen Rechten schließen muß. Zu den Füßen des Petrus befindet sich eine Frau mit einem offenen Buche und der Unterschrift: „Ecclesia ex circumcisione." Die nemliche Frau findet sich zu den Füßen des Apostels Paulus mit der Unterschrift: „Ecclesia ex gentibus." Offenbar ist diese Frau ein Bild der christlichen Kirche; das Buch in ihrer Hand ist die heilige Schrift, in welcher der christliche Glaube enthalten ist.

Das Ganze verräth Geschmack und einen tiefen christlichen Geist in der Anordnung und Ausführung. Dieses einzige Musivgemälde, wenn wir sonst keines aus dieser Zeit besäßen, würde die Behauptung, daß die christliche Malerei sehr gesunken war, hinlänglich widerlegen. Indeß können wir viele andere anführen, die diesen Beweis noch mehr erhärten.

In der Kirche der heiligen Maria major befindet sich eine Mosaik, die ebenfalls im 5. Jahrhundert etwa ums Jahr 433 gefertigt wurde.

Vor Allem fällt der Triumphbogen des Pabstes Xystus ins Auge, der sehr schön gearbeitet und ausgeschmückt ist. In der Mitte desselben ist das Monogramm Christi angebracht ☧. Darüber befindet sich ein rundes Gemälde, auf dem ein Buch mit sieben Siegeln abgebildet ist, über welches das Kreuz emporragt. Darunter stehen die Worte: „Xystus episcopus plebi Dei." Christus wird in diesem Bilde als Sieger durch seinen Kreuzestod dargestellt. Außer diesem Mosajkwerke finden sich im Schiffe und an den Seitenwänden der Kirche noch andere, welche die göttliche Abkunft und die Gottheit Jesu Christi vor Augen führen, wie z. B. die Verkündigung Mariä, die Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande, der unschuldige Kindermord, Christus unter den Lehrern. In dieser Zeit nemlich, da der Pabst Cölestin I. diese Kirche mit Gemälden schmücken ließ, drohte die nestorianische Häresie sich immer weiter zu verbreiten. Nestorius behauptete: Christus sei bloßer Mensch, der mit dem Logos verbunden sei. Christus ist hienach nicht Gott, sondern Gott wohnt nur in ihm.

Um nun den Glauben der Christen an die Gottheit Jesu Christi zu stärken und zu befestigen und sie gegen die Irrlehre des Nestorius einzunehmen, scheint es, daß Pabst Cölestin hauptsächlich solche Mosaiken habe fertigen lassen, die auf die Gottheit Christi Bezug hatten. Diese Mosaiken sind also durchaus das Werk des frommen Glaubens und Sinnes und muß man hauptsächlich die Würde und Majestät bewundern, die sich in ihnen ausspricht. Es ist übrigens dies nicht die einzige Kirche, deren Mosaiken sich durch Würde und Majestät der Figuren auszeichnen; d'Agincourt sagt: Im 4. und 5. Jahrhunderte treffen wir mehrere Mosaiken, die namentlich dem Christuskopfe Würde und Majestät zu verleihen wußten; ebenso Bilder vom guten Hirten und Lamme Gottes, bei denen man mit Vergnügen verweilt und an denen man wahre, naturgetreue Bewegung wahrnehmen kann. Zu diesen Mosaiken rechnen wir jene, die sich in den Oratorien des heiligen Johannes des Täufers und des heiligen Evangelisten Johannes in der Lateran-Taufkirche zu

Rom finden, die wahrscheinlich auf Befehl des Pabstes Hilarius ums Jahr 462 ausgeführt wurden. Auf einem dieser Musivgemälde sind verschiedene Vögel, Blumen 2c. in schöner Ordnung abgebildet. In der Mitte steht ein Lamm, jenes Lamm, das die Sünden der Welt hinwegnimmt. Im Oratorium Johannis des Täufers findet sich fast die gleiche Mosaik; nur stehen daselbst an den vier Seiten die vier Evangelisten, jeder mit einem Buche in der Hand. Wer die Abbildung hievon bei Ciampini näher ansehen will, wird finden, daß diese Mosaik ein Meisterwerk ist, das mit vielem Geschmack, mit großer Mühe und Sorgfalt ausgearbeitet ist. (Ciampini tab. 76.) — Andere, wenn auch weniger gelungene Mosaiken finden sich in der Kirche des heiligen Paulus an der Straße nach Ostia und in der zur Ehre des heiligen Johannes des Täufers im Jahre 451 erbauten Kirche. Die Musivarbeiten in lezterer stellen Johannes den Täufer am Ufer des Jordans dar. In der Linken hält er ein Kreuz, in der Rechten eine Schale, aus der er Wasser über das Haupt Christi hinabgießt, der bis an die Rippen im Wasser steht. Ueber dem Haupte Christi schwebt der heilige Geist. Um diese mittlern Figuren stehen die zwölf Apostel, von denen jeder einen Kranz in der Hand trägt. Der Künstler fand es für nothwendig, unter jedes Bild den Namen zu sezen. Das Gelungenste an dieser Arbeit ist die ziemlich leicht fließende Gewandung. — In der Kirche des heiligen Paulus an der Straße nach Ostia findet sich ein großer Bogen mit Musivarbeit, die Leo I. im Jahre 441 ausführen ließ. Zu oberst an dem Bogen erblickt man das Bild des Erlösers, das mit einem runden, goldenen Diadem geschmückt ist. Vieles am Bilde Christi ist jedoch nicht mehr erkennbar. Zu seiner Rechten und Linken stehen die Patriarchen und Apostel mit Kränzen in den Händen mit ehrfurchtsvoll geneigten Häuptern, als wollten sie sagen: „Unser Gott ist würdig, Ehre, Lob und Ruhm zu empfangen.“ Wenn auch diese eben angeführten Mosaiken nicht zu den gelungensten gezählt werden können, so darf man daraus noch keinen Schluß auf den Verfall der Malerei überhaupt ziehen. Denn wie in den blühendsten Zeiten der Dichtkunst auch mittelmäßige und schlechte Gedichte vorkommen, so wird es sich auch in der Malerei verhalten;

und man ist deßhalb noch nicht berechtigt, den Stab über eine ganze Zeit zu brechen.

Einige Decennien später, etwa im Jahre 472 wurde in der Kirche der heiligen Agatha, die in der Straße Subura liegt, eine Mosaik ausgeführt, die den besten, den gelungensten an die Seite gestellt zu werden verdient und den deutlichsten Beweis liefert, daß die christliche Malerei im 5. Jahrhundert nicht im Verfall begriffen war. Diese Mosaik ist zwar heut zu Tage nicht mehr zu sehen, sie ging im Jahr 1592 zu Grunde; indeß hat der Dekan und Auditor an der Rota romana, Franziskus Penna, sie, bevor sie zu Grunde ging, genau zeichnen lassen und in seinem Berichte sagt er, daß sie eine der ausgezeichnetsten Mosaiken gewesen sei. Christus sizt, von seinen zwölf Aposteln umgeben, auf einer Kugel; die rechte Hand hat er erhoben; in der linken hält er ein Buch. Zu seiner Linken steht Petrus, nur mit Einem Schlüssel in der Hand, während er bisher gewöhnlich mit zweien abgebildet wurde. —

Eines der schönsten Mosaikgemälde Roms wurde ums Jahr 526 — 530 in der Tribuna von Cosma e Damiano ausgeführt. Christus schwebt in majestätischer Würde zwischen fünf Heiligen und dem Pabst Sixtus IV. — Die spätern Mosaiken in Rom aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert sind meistens Kopien und es gebührt ihnen hauptsächlich dieses Verdienst, daß sie eine Menge von guten Formen menschlicher Körper, Draperien ꝛc. aufbewahrt haben.

Wie in dieser Zeit auf dem Gebiete der Wissenschaft weniger Originelles zu Tage gefördert, sondern mehr die vorhandenen Schäze der alten und ältesten christlichen Zeit gesammelt und durch Abschreiben der Nachwelt erhalten wurden; so wurden auch in der Malerei nicht gerade viele neue Erfindungen gemacht, sondern mehr durch Kopien die vorhandenen Schäze der Nachwelt erhalten. Es spricht sich allerdings in diesen Mosaiken eine gewisse Einförmigkeit aus; aber auch Etwas Großartiges, Majestätisches ist an ihnen nicht zu verkennen, und so haben sie wenigstens den Weg zur glänzenden Weiterentwicklung der Malerei gebahnt. — Wir führen aus dem 7. Jahrhundert nur die Mosaik in der Altartribune von S. Agnes bei Rom an, die sehr einfach und aus-

drucksvoll ist. Etwas später (640 — 642) ist die Mosaik in einer Nebenkapelle des Baptisteriums beim Lateran; sodann sind noch kleinere Arbeiten dieser Gattung in S. Stephano Rotundo, in S. Pietro in Vinculo und S. Teodoro etwa ums Jahr 680 zu nennen. — Aus dem 8. und 9. Jahrhundert stammen sehr viele Arbeiten, welche die seligste Jungfrau Maria vorstellen. Besonders erwähnt aber d'Agincourt ein Mosaikgemälde aus dem 9. Jahrhunderte, das die heilige Stadt und seine Bewohner darstellt nach der geheimen Offenbarung Johannis. Dasselbe, sagt er, zeichne sich aus durch Schönheit der Anordnung und Auffassung und sei ein kostbarer Schaz. — Andere wenig gelungene Mosaiken mit dicken Gestalten, dunkeln Umrissen, ohne Schattenangabe sind das im leonischen Triclinium beim Lateran, das von Nereo und Achilleo (800), die Mosaiken von S. Prassede, S. Cecilia und von S. Maria della Navicella (817 — 824), und die von S. Marco (844).

Ebenso bedeutend wie die Mosaiken in Rom sind für die Geschichte der christlichen Malerei die Musivgemälde in Ravenna; sie sind wohl noch wichtiger und von höherm Interesse, als sie größtentheils in ihrer ursprünglichen Gestalt und durch moderne Restaurationen nicht entstellt sind. Unter die ausgezeichnetsten Mosaiken Ravennas rechnet Ciampini ein Musivgemälde in der Kirche der heiligen Agatha, das am Ende des 4. oder am Anfang des 5. Jahrhunderts der Bischof Exuperantius ausführen ließ. Christus sizt auf einem mit Edelsteinen besezten Throne; die Rechte hat er erhoben zum Segnen oder Lehren, während seine Linke auf einem Evangelienbuch ruht, das auf seinem linken Knie liegt. Sein Gewand ist blau; sein Haupt umgibt ein aus Edelsteinen gebildetes Kreuz. Zu seiner rechten und linken Seite steht ein Engel in weißem Gewande, mit ausgebreiteten Flügeln und einer weißen Stola, während Christus eine von Gold glänzende Stola trägt. Ciampini sagt, diese Mosaik gehöre zu den ausgezeichnetern und verrathe viel Eleganz. (Ciampini tabl. XLVI.) — Ein anderes Musivgemälde, das besonders wegen seiner reichen, geschmackvollen Ornamentirung auffällt, findet sich in der Kirche des heiligen Nazarius und Celsus, in der Grabkapelle der Galla Placidia, der

Tochter des Kaisers Theodosius des Aeltern, das eben diese Placidia ums Jahr 440 ausführen ließ. In der Mitte des Tempelgewölbes, das den Sternenhimmel in Musiv darstellt, strahlt ein drei Fuß langes und einen Fuß breites Kreuz. An den vier Ecken der Wölbung sind die Bildnisse der vier Evangelisten. Das Gewölbe wird von vier Bogen gehalten, und auf jedem dieser Bogen sind Bilder angebracht, namentlich fallen zwei mit Togen bekleidete Männer auf, zu deren Füßen ein Gefäß mit Wasser steht, auf welches zwei Tauben zufliegen. Das Gemälde kann ein in jeder Beziehung gelungenes genannt werden und bleibt, was die Komposition, Ausführung und Zeichnung betrifft, Nichts zu wünschen übrig.

In der nemlichen Kirche sind noch andere sehr werthvolle Mosaiken, von denen eine den Sarkophag der Placidia vorstellt. In der Mitte steht Christus mit dem Kreuz auf der rechten Schulter. Die Falten seines Gewandes sind wie vom Winde in die Höhe geblasen; in der Hand hält er die heilige Schrift. Vor ihm ist ein Feuer, in welchem ohne Zweifel die häretischen Schriften des Nestorius verbrannt werden sollen. — Auf einem andern Mosaikgemälde ist Christus abgebildet, wie er sich mit der linken Hand auf sein Kreuz stüzend auf einen Felsen sezen will. Mit seiner Rechten streichelt er Schafe, die 5 an der Zahl nach ihm hinblicken, als wollten sie auf seine Hirtenstimme horchen. Man sieht, die Idee des Gemäldes ist sehr schön und neu; die Anordnung sinnig, nur an der Zeichnung ist Manches auszustellen. — Auch aus dem 6. und 7. Jahrhunderte hat Ravenna Mosaiken aufzuweisen. Die bedeutendsten und wegen der ächt künstlerischen Behandlung werthvollsten sind die im Chore von S. Vitale, die unter Justinian vollendet wurden. (Agnelli und Comment. von Bachini obs. I. und II.) Rumohr erwähnt ein musivisches Deckengemälde aus dieser Zeit, das im äußern Gange der venetianischen Markuskirche sich befindet und das er selbst gesehen hat. Er glaubt, daß dasselbe der Schule von Ravenna entsprossen sei, da Venedig damals im nächsten Verbande mit Ravenna stand. Er zählt es unter die Hauptwerke der christlichen Malerei und sagt: Die Schönheiten der Anordnung und Auffassung, welche darüber

reichlich verbreitet sind, werden hoffentlich bald einige Künstler oder Kunstfreunde veranlassen, ein so wichtiges Werk mit Geschmack und Genauigkeit in den Druck zu geben, ehe es, wie so viele andere zu Rom und Ravenna durch Vernachläßigung untergeht. — Aus dem Bisherigen werden wir wohl ersehen, daß es, wenn auch Manches an den christlichen Mosaiken zu wünschen übrig bleibt, den Künstlern doch keineswegs an Gefühl und Geist in der Erfindung, Anordnung und Ausführung gefehlt hat. Versezen wir uns zudem in jene chaotischen Zeiten des Umsturzes und der Verwüstung, ist es nicht genug, daß der christliche Geist eine eigenthümliche von der heidnischen wesentlich verschiedene Malerei geschaffen und so viele Werke hervorgebracht hat, von denen ein großer Theil verschwunden und nicht zu unserer Kenntniß gelangt ist? In der That, der Geist, der in jener Zeit nicht gänzlich sank, der damals Neues schaffen konnte, und der Nachwelt neue Bahnen vorzuzeichnen fähig war, verdient nicht ein schwacher, gemeiner oder gewöhnlicher genannt zu werden, der Geist kann nicht im Sinken, der muß im kräftigen Fortschreiten begriffen gewesen sein.

Auch im griechischen Reiche wurde vom 4. und 5. Jahrhunderte an, wie Geschichtschreiber erwähnen, eine ungeheure Menge von Mosaikarbeiten ausgeführt, namentlich sah man in Konstantinopel viele Abbildungen von Konstantin M. und der Helena, von Christus, den Aposteln und der Jungfrau Maria. Indeß haben Feuersbrünste, Erdbeben, die Bilderstürmer und Muhammedaner einen großen Theil von diesen Malereien zerstört. Ueberreste sind noch in der Sophienkirche zu sehen. Vom siebenten Jahrhunderte an übte der byzantinische Geschmack großen Einfluß auf die Malerei des Abendlandes aus.

Italien wurde immer mehr in Kultur und Kunst von Byzanz abhängig und dieser Einfluß wurde um so größer, als im elften Jahrhundert griechische Künstler eine eigene Schule zu Venedig gründeten, wo nicht blos Venetianer, sondern auch Florentiner und andere Italiener gebildet wurden und die Kunst der Mosaik mit nach Hause brachten. Im nemlichen Jahrhundert wurden auch griechische Meister in andere Gegenden Italiens berufen; so ließ der Abt Didier von Monte Cassino mehrere Künstler anno

1066 von Konstantinopel kommen, um das Kloster, das er hatte erbauen lassen, mit Malereien zu schmücken. Ueberhaupt beweist der Styl, der sich in den römischen Mosaiken des 12. und 13. Jahrhunderts ausspricht, und die Namen der Meister klar und deutlich, daß alle diese Künstler aus Einer Quelle, aus griechischer Schule geschöpft haben. Aus Chroniken vom Ende des 11., 12. und 13. Jahrhunderts ist leicht zu ersehen, daß der Eifer in der Mosaik nicht nachgelassen hat; wir finden sogar, was wir in früheren Jahrhunderten nicht treffen, Namen von berühmten Mosaikarbeitern, z. B. den Namen eines Pietro, Apollonius, Andreas Tafi. Sehr schöne Mosaiken aus dieser Zeit finden sich in der prachtvollen Kirche zu Monreal, die der König von Sicilien, Wilhelm der Gute, hatte ausführen lassen. Ueberhaupt kann man, aus den Mosaiken zu schließen, nicht vom Verfall der christlichen Malerei sprechen. In den meisten Arbeiten spricht sich etwas Zierliches, Nettes, sogar Majestätisches aus, wenn man auch an manchen den Ausdruck und gute Zeichnung vermißt.

Im fränkischen Reich ließ Karl der Große, der die Mosaikarbeiten in Rom gesehen und bewundert hatte, mehrere Mosaiken in der Basilika zu Aachen ausführen. Eines der gelungensten dieser Werke stellt Karl selbst dar, wie ihm der Apostel Petrus zum Zeichen der Dankbarkeit für den dem heiligen Stuhle und der Kirche geleisteten Schuz und Hülfe eine Standarte überreicht. Ebenso fanden sich nicht unbedeutende Mosaiken in der Münsterkirche zu Aachen. Und Ermoldus Nigellus gibt uns eine sehr interessante Beschreibung von dem reichen Gemäldeschmuck im Pallaste Karls des Großen zu Ingelheim. Derselbe war mit einer Menge von Scenen aus der alten Geschichte, den ersten christlichen Jahrhunderten, aus seiner eignen und seiner Vorfahren Geschichte geschmückt. In der dortigen Basilika waren auf der einen Seite nicht weniger als zwanzig Scenen aus dem alten, auf der andern ebensoviele aus dem neuen Testamente dargestellt. Wenn wir in Frankreich und Deutschland in jener Zeit der Barbarei, wie man zu sagen pflegt, wenige und zum Theil sehr unvollkommene Kunstwerke treffen, so darf uns dies nicht befremden, da der vom Christenthum erleuchtete Geist der

germanischen Nation noch nicht gehörig erstarkt und lebendig war, um diesem Geiste eine entsprechende Form geben zu können. Die Germanen hatten sich zwar durch die Völkerwanderung mit den Römern ausgetauscht, der deutsche Stammcharakter, die deutsche Natur und Heldenkraft hatte sich mit dem römischen Weltverstande sozusagen verschmolzen und in Harmonie gesezt. Aber es fehlte dieser Mischung noch die höhere Weihe des Christenthums. Die Germanen waren zwar zum Theil schon mit dieser göttlichen Lehre bekannt; aber der größte Theil wurde erst durch irische Missionäre zum Christenthume bekehrt. Es waren hauptsächlich die Missionäre Kolumban und Gallus, Emmeran, Korbinian, Kilian, Trudbertus und besonders Bonifazius, die im 6., 7. und 8. Jahrhunderte das Licht des Christenthums in Deutschland verbreiteten. Können wir daher bei diesem kräftigen Volke Etwas Anderes erwarten, als daß es Anfangs mit kräftigen und ungefügen Strichen den ihm inwohnenden Geist anzudeuten und ihm Form zu geben suchte? Wäre es nicht lächerlich, von einem Zerfall der Kunst in dieser Zeit bei einem Volke sprechen zu wollen, das kaum erst angefangen, aus seinem halbbarbarischen Zustande sich herauszuwinden? Aber bereits im 10. und 11. Jahrhundert und noch mehr in den beiden folgenden entwickelte sich der neue christlich-germanische Geist; er streifte allmählig das Rauhe und Herbe, das Dunkle und Phantastische ab, bildete sich zu einer wunderbaren Klarheit und Anmuth durch, und erlangte eine solche Selbstständigkeit, daß er den romanischen Styl verdrängte und den „germanischen" erzeugte. Und dies geschah in einer Zeit, wo nicht einmal die Fürsten und Großen des Reiches den Werth der Künste zu würdigen verstanden, wo man eher das Schwert als den Pinsel zu führen wußte. Hauptsächlich waren es die Klöster, welche nicht blos den Wissenschaften, sondern auch den Künsten als Zufluchtsstätten in dieser Zeit dienten.

Hier in diesen stillen Mauern wurde, während furchtbare Kriege, bürgerliche Umwälzungen und Angriffe feindlicher Barbaren Europa erschütterten und verheerten, die Malerei, diese Tochter des Friedens, von der göttlichen Vorsehung der Obhut von Klosterbrüdern anvertraut. Diese frommen Mönche, welche

wie Brüder zusammenlebten, beschränkten sich nicht blos darauf, hinter ihren Klostermauern Schmucksachen für Heilige, Reliquienkästchen aus Elfenbein, Holz oder Metall zu schnizen ꝛc., sie verfertigten auch eine Menge von M i n i a t u r g e m ä l d e n, womit sie Manuskripte auszuschmücken suchten. Und diese M i n i a t u r g e m ä l d e sind es hauptsächlich, die uns über den Zustand der christlichen Malerei während der Zeit des sogenannten Zerfalls Aufschluß geben können, weßhalb wir im Folgenden etwas weitläufiger von der M i n i a t u r m a l e r e i handeln werden.

Die Miniaturmalerei verdient weit mehr als die Mosaik den Namen „M a l e r e i", da sie wirklich im Stande ist, den Gedanken sozusagen Körper und Farbe zu verleihen; da sie alle Empfindungen der Seele, alle Leidenschaften darstellen und zur Erscheinung bringen, da sie uns an entfernte Orte versezen und verflossene Zeiten und Handlungen uns vergegenwärtigen kann, die uns eine einfache Erzählung weniger lebhaft und ergreifend zur Anschauung gebracht hätte. Diese Malerei ist so alt, wo nicht älter als schriftliche Aufzeichnungen von Thatsachen. Wenigstens wird von den Isländern erzählt, daß sie die Geschichte ihres Landes, bevor sie dieselbe schrieben, durch Malereien und Sculpturarbeiten an ihren Zimmerthüren und Bettladen aufbewahrt haben. Es scheint, daß die Miniaturmalerei und Schreibekunst sich gegenseitig zu Hülfe kamen. Während nemlich die Maler häufig die Namen der Personen und hie und da auch ihre Gespräche und dergleichen über oder unter die gemalten Figuren schrieben, nahm auch die Schreibekunst, um der niedern Bildungsstufe der Leser und dem klaren, richtigen Verständniß zu Hülfe zu kommen, oder um ihren Gedanken mehr Anschaulichkeit und Nachdruck zu geben, um sie faßlicher und klarer zu machen und dem Gedächtnisse tiefer einzuprägen, ihre Zuflucht zu den Umrissen und dem Kolorit der Malerei. Anfangs wurden wahrscheinlich nur einfache Zierrathen, einfache Zeichnungen neben der Schrift angebracht. Bald aber gebrauchte der Luxus glänzende, oft vergoldete Buchstaben. Leztere wurden besonders bei der heiligen Schrift und den Werken Homers angewandt, während man in gewöhnlichen Manuskripten nur Buchstaben von verschiedenen Farben nahm und sie mit Blumen und andern

Figuren verzierte. Endlich kam man auf den Gedanken, in die Manuskripte wirkliche Bilder zu malen, die den Inhalt des Textes dem Auge zur Anschauung vorführen und sein Verständniß erleichtern sollten. Diese Bilder in den Manuskripten nennt man gewöhnlich Miniaturbilder; und diese Art Malerei gibt uns sichern und genauen Aufschluß über den Zustand der christlichen Malerei während des Mittelalters.

Die ersten Malereien dieser Art, welche die Geschichte erwähnt, sind Porträte, welche Varro den Lebensbeschreibungen von 700 berühmten Männern beigeben ließ. Ohne Zweifel waren diese Malereien Kopien von den Originalporträten; denn Plinius sagt: Varro hätte durch dieses Mittel jenen Männern nicht blos die Unsterblichkeit ihres Namens gesichert, sondern er habe sie auch gewissermaßen auf der ganzen Erde vergegenwärtigt. (Immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique et claudi possint. Plin. lib. XXXV. 2.) Daß auch in den Manuskripten der berühmten Bibliothek zu Alexandrien Miniaturgemälde sich befanden, können wir daraus schließen, daß an derselben ein eigener Maler angestellt war. Außer allem Zweifel aber ist es, daß in den Sammlungen des Cicero, Attikus und einiger römischer Kaiser Bücher sich befanden, die mit Miniaturen versehen waren. Seneka spricht schon von Büchern, die ein Gegenstand des Luxus geworden und häufig in den Händen derer seien, welche sie nicht verstehen. (Senec. de tranq. anim. cap. 9.) Erst durch Konstantin den Großen bekam aber diese Art, zu malen, einen bedeutenden Aufschwung. Konstantin nemlich legte zu Konstantinopel eine Bibliothek an und ließ besonders die heilige Schrift mit kostbaren Miniaturen versehen. Nicht lange stand es an, so machte die christliche Beredsamkeit herrliche Fortschritte; die Schriften eines Laktantius, Athanasius, Chrysostomus ꝛc. wurden abgeschrieben und mit Bildern geziert. Namentlich erwarb sich Theodosius der Jüngere das Verdienst, daß er die Bibliothek in Konstantinopel vergrößerte und selbst mit eigner Hand Manuskripte mit Malereien ausschmückte, weßhalb er den Beinamen „Kalligraph" erhielt. Er ließ bedeutenden Werken allen Schmuck geben, den man ihnen damals zu geben wußte. Auch Cassiodor,

nachdem er sich ins Kloster zurückgezogen hatte, zeichnete sich dadurch aus, daß er mehrere Manuskripte abschrieb und mit Bildern ausschmückte. Daß die Päbste für Ausschmückung der heiligen Schrift und der Schriften der Väter sehr besorgt waren, wird anzuführen überflüssig sein. Im 8. Jahrhundert beschäftigte sich hauptsächlich der Kaiser Theodosius III. in seiner Zurückgezogenheit damit, die Evangelien und andere werthvolle Bücher mit goldenen Buchstaben zu schreiben. Im 9. Jahrhundert ließen Karl M. und seine Söhne die heilige Schrift mit Miniaturen zum Kirchen- und Privatgebrauche versehen; und der Kaiser Michael schickte dem Pabste Benedikt III. ein Evangelium, das von dem Mönche Lazarus verfertigt und mit goldenen Miniaturbildern versehen war. In den folgenden Jahrhunderten, im 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., wurden in Frankreich, Deutschland und Italien so viele Miniaturen gefertigt (hauptsächlich erwarben sich in dieser Beziehung die Sforzas, Gonzaguas, Karl V., Robert von Neapel, Ludwig XI. und XII., Nikolaus V., Sixtus IV. und V., große Verdienste), daß mehrere Schriftsteller ihren Zeitgenossen deßhalb Vorwürfe machen.

Aus dem 4. und 5. Jahrhundert besitzen wir keine große Auswahl von christlichen Miniaturgemälden. Der größere Theil der aus dieser Zeit stammenden Manuskripte enthält Miniaturen zu den Werken Virgils. In den meisten derselben, sagt d'Agincourt, ist der Sinn des Dichters so genau ausgedrückt, als ob der Dichter selbst den Griffel geführt hätte. — Eines der ältesten Manuskripte findet sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, stammt aus dem 4. oder 5. Jahrhundert und enthält Scenen aus dem alten Testament. Wir sehen aus diesen Darstellungen, daß die Malerei vom profanen Gebiet ins heilige überging. Die Zeichnung ist, wie bei d'Agincourt tabl. XIX. zu ersehen ist, ziemlich steif und incorrect. Dagegen ist Originalität in der Auffindung und Anordnung der Gegenstände, wie bei der Flucht Evas und Adams aus dem Paradiese und Josefs vor der Frau Putiphars, nicht zu verkennen. — Ein anderes sehr interessantes syrisches Manuskript stammt aus dem 6. Jahrhundert (586), befindet sich in der Bibliothek des heiligen Laurenz zu Florenz und enthält sechsund-

zwanzig Tafeln mit Miniaturgemälden. Ein Gemälde stellt die Himmelfahrt Christi dar. Indem der Gottmensch zum Himmel auffährt, kommen ihm Himmelsbewohner entgegen, um ihn anzubeten. Unten steht die Mutter Jesu; auf ihrem Antliz ist Ruhe und Ergebenheit in den göttlichen Willen zu lesen; man sieht, daß sie auf dies wichtige Ereigniß gefaßt war. Zur Rechten und Linken Marias steht je ein Engel, die sich zu den bekümmerten und bestürzten Aposteln wenden, als wollten sie dieselben trösten. — Auf andern Blättern ist die Verkündigung Mariä, die Kreuzigung Christi (Christus ist am Kreuze mit einem langen, bis auf die Knöchel reichenden Gewande angethan), das Grab Christi abgebildet. Die Zeichnung ist allerdings nicht gut; die Figuren sind steif, die Umrisse scharf und dick aufgetragen; aber die Gedanken, die ausgedrückt werden sollen, und die Ausführung sind originell und geistreich. Den Künstlern war es nicht so fast um schöne, correcte Zeichnung als darum zu thun, den Inhalt der Manuskripte klar und faßlich vor Augen zu stellen; deßhalb mußten sie vor Allem auf gute Komposition und die Ausführung eines bestimmten Gedankens sehen; ihr Hauptbestreben mußte dahin gehen, daß der darzustellende Gegenstand und der Inhalt des Manuskripts sich sozusagen deckten. — Eine andere wichtige Handschrift ebenfalls aus dem sechsten Jahrhundert führt Bandini an. Dieselbe ist eine Bibelübersezung der Abtei auf Monte Amiata, die gegenwärtig im Besize der Laurentiana zu Florenz ist. Die Miniaturgemälde sind zwar ziemlich kunstlos, doch verdienen sie immerhin Lob. (Bandini, cat. bibl. Leop. Laur. T. I. pag. 701. cap. I. Diss. de insign. cod. Bibl. Amiatino.) Das erste Blatt enthält biblische Geräthe und Sinnbilder; das zweite stellt den Esra dar, der die Bücher des alten Testaments vereinigt. Wenn die Zeichnung dieser Miniaturen ziemlich steif und die Ausführung trocken zu nennen ist, so trifft dagegen dieser Tadel jene Miniaturgemälde nicht, die sich in einem der Dombibliothek von Perugia angehörenden Bibelcodex finden. Dieselben sind höchst wahrscheinlich im siebenten Jahrhundert ausgeführt worden und zeigen, namentlich die erste Federzeichnung, welche den Welterlöser darstellt, wie er vom Throne herab durch einen Engel dem Matthäus sein Evangelium überreichen läßt,

Etwas Graziöses in der Bewegung und einen schönen, geschmackvollen Faltenwurf. — Daß die Miniaturmalerei damals nicht in Verfall gerathen war, zeigt besonders ein Manuskript aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, das sich in der vatikanischen Bibliothek befindet. Dasselbe enthält viele Gemälde, welche die Kriegs- und Heldenthaten Josuas darstellen und ins Gedächtniß zurückführen sollen. (D'Agincourt, tabl. XXIX. XXX.) Auf letzterer Tafel ist Josua dargestellt, wie er der Sonne gebietet, stille zu stehen. Was die Erfindung und Anordnung des Stoffes betrifft, so halten diese Malereien, sagt d'Agincourt, wohl einen Vergleich mit den besten Zeiten der Malerei aus. Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Bewegungen und eine gewisse edle, Ehrfurcht gebietende Haltung muß man besonders an Josua bei seiner Anrede an die Soldaten bewundern. —

Wenn v. Rumohr die Behauptung aufstellt, daß vom 9. bis 12. Jahrhundert die Miniaturmalerei immer mehr gesunken sei, so können wir dieser Ansicht nicht beistimmen. Die Miniaturen bis ins 9. Jahrhundert sind durchaus nicht, wie v. Rumohr meint, bloße Nachahmungen oder gar Kopien antik-christlicher Bilder, wobei der Geist der Künstler allmählig schwächer und schläfriger geworden wäre, bis er endlich sanft eingeschlummert ist. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß der christliche Geist kein ruhender, unkräftiger, schwacher Geist ist, sondern daß er Kraft und Leben besitzt, nicht blos Künste und Wissenschaften, sondern das ganze Leben und die ganze Welt umzugestalten. Dieser kräftige Geist ahmte nicht blos nach, sondern er brachte überall neue Schöpfungen hervor; das ersehen wir an den Gemälden in den Katakomben, an den ältesten christlichen Musiv- und Miniaturgemälden, worauf wir immer aufmerksam gemacht haben; das zeigt uns eine nicht unbedeutende Schule von Miniaturmalern am fränkischen Hofe, die, ohne den byzantinischen Einfluß leugnen zu wollen, den romanischen und byzantinischen Styl durchaus nicht blos nachahmten oder gar nur Kopien lieferten, im Gegentheil durch große Selbstständigkeit und Originalität sich auszeichnen, welche an den auffallend nördlichen Charakteren und den nicht selten ganz fränkischen Bekleidungen leicht zu erkennen ist; dies zeigen endlich die angelsächsischen

Miniaturen, in denen sich der christliche Geist dieses Volkes durchaus als einen selbstständigen und kräftigen erweist, der auf wahrhaft originelle Weise in den willkürlichsten, seltsamsten Schnörkeleien in die Erscheinung tritt. Es ist eine unerwiesene, unhistorische Ansicht, daß die christliche Kunst und besonders die Malerei nur solange geblüht habe, als sie bei der heidnischen in die Kost gegangen ist und sich kümmerlich von den Abfällen und Brosamen derselben genährt hat. Die christliche Malerei hat eine natürliche, stufenweise fortschreitende Entwicklung, die nicht mit einer hohen Stufe von Vollkommenheit anfängt und dann immer mehr und mehr von diesem herrlichen Anfange abweicht. Doch hier genügen psychologische Gründe nicht allein, die geschichtlichen Belege geben den Ausschlag. Wir hätten also durch Miniaturen aus dem 9., 10. und 11. Jahrhundert zu erweisen, daß die christliche Malerei in dieser Zeit nicht von Jahrhundert zu Jahrhundert gesunken und zerfallen, sondern sich, wenn auch nicht weiter entwickelt, doch auf gleicher Stufe erhalten habe. Daß der christliche Geist im 9. Jahrhunderte noch kräftig genug war, neue Schöpfungen hervorzubringen, ersehen wir aus mehrern Miniaturen einer Handschrift aus diesem Jahrhundert, die sich in der Bibliothek der Minerva zu Rom befindet. Es sind daselbst die verschiedenen Stufen und Ceremonien bei der Ordination von Klerikern durch einen Bischof dargestellt. Der Gegenstand ist hoffentlich nicht der Antike entnommen; er ist neu. Die Zeichnung allerdings läßt aus dem schon einmal angeführten Grunde gar Manches zu wünschen übrig; aber die Idee des Ganzen ist eine großartige; die Haltung und das ganze Wesen des Bischofs ist ein würdevolles, majestätisches; in den Klerikern spricht sich Demuth, Hingebung an die Kirche und Opferwilligkeit aus. — Das Nemliche gilt von einem andern Manuskript mit Miniaturen ebenfalls aus dem 9. Jahrhunderte. Dasselbe wird in der Bibliothek der Minerva zu Rom aufbewahrt und enthält mehrere Darstellungen, von denen die Segnung des Taufwassers und die Spendung des heiligen Sakramentes der Taufe durch Untertauchen die wichtigsten sind. Selbst d'Agincourt, der vom tiefen Zerfall der christlichen Malerei in dieser Zeit spricht, anerkennt an diesen Miniaturen die Tiefe und Neuheit der Gedanken,

obwohl er die Zeichnung, Ausführung und dergleichen sehr tadelt. An den Miniaturen, welche sich in der heiligen Schrift von St. Paul befinden und gleichfalls dem 9. Jahrhundert ihre Entstehung verdanken, bewundert er sogar die daselbst angebrachten Zierrathen; er spendet ihnen großes Lob und stellt sie denen aus den Zeiten des bessern Geschmacks an die Seite. (II. Bd. S. 61.) —

Das wichtigste Manuskript aus dem 9. Jahrhundert befindet sich in der vatikanischen Bibliothek zu Rom. Dasselbe enthält für jeden Tag des Jahres (respektive eines halben Jahres) eine Geschichte oder Lebensbeschreibung eines Heiligen, welche durch Miniaturen geziert und erläutert ist. Die Zahl dieser Gemälde auf Goldgrund ist 430 und sind dieselben nicht blos von großer Bedeutung für die Geschichte der christlichen Malerei, sondern auch für die Kenntniß der kirchlichen, bürgerlichen und militärischen Kostüme jener Zeit. Diese Malereien sind nicht das Werk Eines, sondern mehrerer Künstler, von denen wir acht Namen kennen. Sie heißen: Pantaleon, Simeon, Michel, Blachernita, Mena, Simeon Blachernita, Michel Mikros, Nestor. Wir haben also hier eine ganze Schule vor uns, die, wenn sie auch mangelhafte Kenntniß der Anatomie verräth und den Figuren keine Rundung zu geben weiß, doch den Personen eine eigenthümliche Würde und Majestät zu verleihen versteht. In der Darstellung der zum Tode Verurtheilten zeigt sich troz einer gewissen Monotonie, die in der Sache selbst liegt, eine merkwürdige Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Komposition, weßhalb diese Gemälde eine unerschöpfliche Quelle von Modellen für Maler geworden sind, welche später diesen Theil der Heiligengeschichte behandelten. — Wer dieses Manuskript aufmerksam und unparteiisch betrachtet, der wird gewiß nicht von einem Rückschritt, sondern eher von einem Fortschritt der christlichen Malerei sprechen.

Dieser Kunstzweig wurde hauptsächlich durch Karl den Großen gefördert und gewann viel an Ausbildung durch seine Bemühungen. Karl suchte nicht allein das Studium der lateinischen und griechischen Sprache, der heiligen Schrift und der Wissenschaften überhaupt zu befördern; sondern er ließ sich besonders die Baukunst und Malerei zu heben angelegen sein. Um

leztern Zweck zu erreichen, forderte er von den Klerikern große Gewandtheit in der Kalligraphie, damit sie Bücher nicht nur abschreiben, sondern auch ausmalen könnten. Sicherlich haben wir dieser Vorschrift die Zunahme der Miniaturmalerei im 9. und 10. Jahrhundert und die größere Ausbildung derselben zu danken. Wie man daher in dieser Zeit, wo die Zahl der Miniaturen so außerordentlich zunahm, und etwa von der Zeichnung abgesehen mitunter sehr gelungene Stücke geliefert wurden, vom Zerfall der Malerei sprechen kann, können wir uns nicht anders als durch jene unhistorische Ansicht erklären, auf die wir schon einigemal aufmerksam gemacht haben. Wenn wir Malereien vom 9. bis zum 12. oder 13. Jahrhunderte unparteiisch prüfen, so müssen wir zwei Klassen machen; eine Klasse, die einen schlechten, niedern Styl, und eine andere, die einen bessern, höhern Styl verräth. Wir müssen nemlich unter den Malern aus diesen Jahrhunderten, welche die Manuskripte ausmalten, eigentliche Maler, oder Maler von Profession, und Kalligraphen unterscheiden. Daß in ihren Werken ein großer Unterschied sich ausspricht und zwar bei Gemälden aus ein und derselben Zeit, versteht sich von selbst. Die Werke der Kalligraphen sind leicht zu erkennen an der fehlerhaften, schlechten Zeichnung, geistloser Komposition und mechanischer Ausführung; während den Malereien der eigentlichen Maler bessere, naturgetreuere Zeichnung, leichte Contouren, lebhafte, gut aufgetragene Farben und eine ungleich bessere Ausführung eigen ist. Nicht selten kam es aber auch vor, daß ein Stück von einem eigentlichen Maler erfunden und gezeichnet, und von einem Kalligraphen gemalt wurde. Deßhalb kann ein Gemälde in einer Beziehung Gutes und Gelungenes, in anderer Schlechtes und Fehlerhaftes zugleich bieten. Wir gestehen daher gerne zu, daß vom 9. bis 12. Jahrhunderte manche Miniaturen gefertigt wurden, die mit den Arbeiten der vorhergehenden Jahrhunderte keinen Vergleich aushalten, und daß man im Hinblicke auf solche Karrikaturen leicht versucht werden kann, einen Rückschritt und Verfall der Malerei überhaupt anzunehmen.

Dahin rechnen wir vor Allem die Miniaturen der italienischen Schule im 10., 11. und 12. Jahrhundert, die sich fast ohne

Ausnahme durch schlechte Zeichnung, Ausdruckslosigkeit im Gesichte, unnatürliche Stellung, durch eine steife, harte Manier auszeichnen. Dies beweisen verschiedene Malereien aus dem 11. Jahrhundert, welche auf den innern Mauern des Hauptthors der Abtei des heiligen Vinzenz und Anastasius nahe bei Rom sich finden und ganz verschiedenartige Gegenstände, z. B. Thaten Karls des Großen, Schlösser, Landschaften, Geschäfte und Verrichtungen von Mönchen, Leichenbegängnisse, die Darbringung des heiligen Meßopfers und dergleichen, darstellen. Besonders schlecht sind ein Gemälde mit dem „Ecce homo" aus dem 12. Jahrhundert von einem Maler Guido von Bologna und ein Porträt des heiligen Franziskus von einem Maler Lukas aus dem 13. Jahrhundert, endlich eine mater dolorosa, bei deren Anblick man sich kaum des Lachens enthalten kann. Viel besser sind dagegen die Miniaturen aus diesen Jahrhunderten zu dem Hymnus „Exultet jam angelica turba", der am Charsamstag von einem Diakon abgesungen wurde. Der Text ist auf Rollen geschrieben in vier Kolonnen. Die Figuren sind umgekehrt neben dem Texte abgebildet, so daß das Volk, während der Diakon las oder sang, den Inhalt an den Figuren erläutert sah. Die Komposition des Ganzen spricht angenehm an, und d'Agincourt sagt, einige Theile seien sehr gelungen und spreche sich in ihnen eine gewisse Grazie aus, die man in dieser Zeit nicht erwarten sollte. (L. c. II. Bd. S. 69.) Auch eine gewisse Originalität in der Erfindung und Darstellung läßt sich wahrnehmen, wie z. B. die Darstellung des Sündenfalls (o felix culpa). Nicht ohne künstlerischen Werth sind auch die Freskomalereien, welche Pabst Honorius III. im Jahre 1216 ausführen ließ. Dieselben stellen Scenen aus dem Leben der Heiligen Vinzenz und Anastasius dar, ihre Martern und Verehrung, und spricht an ihnen die ziemlich richtige Zeichnung, die Einfachheit der Anordnung und gelungene Ausführung an. Nicht ohne Grund wird man daher auch bei der italienischen Schule dieser Zeit zwischen eigentlichen Malern und Kalligraphen unterscheiden müssen. Und wenn auch die Zahl der leztern die der erstern weit übertroffen hat, so wäre es doch unbillig, im Hinblick auf die bessern Leistungen der eigentlichen Maler von einem gänzlichen Verfall

der Malerei in Italien zu sprechen. Wahr ist es dagegen, daß die Italiener in dieser Zeit weit hinter den Griechen zurückgeblieben sind, sowohl was den Gehalt als die Technik betrifft, obwohl auch ihren Werken eine stereotype, steife Manier charakteristisch ist. Einige Werke aber haben Köpfe, die vollkommen griechisch schön genannt zu werden verdienen; eine viel richtigere Zeichnung, eine geschmackvolle, oft sinnreiche Darstellung und sorgfältige Ausführung, was unstreitig auf Maler von Profession hinweist. Dies beweist ein Manuskript aus dem 10. Jahrhundert: „die Schriften des Jesajas," das Miniaturen enthält, welche durchaus nicht auf einen Verfall der Malerei schließen lassen. Ein Bild stellt den Propheten Jesajas dar, wie er im Gebete begriffen vom Abend bis Morgen sich den höhern, göttlichen Erleuchtungen überläßt. Die Nacht, als Frau dargestellt, steht hinter ihm und löscht die Fackel des Tages aus; ein Kind, den Morgen vorstellend, zündet dieselbe wieder an. Auf dem Angesichte der Frau, dem Symbol der Nacht, spricht sich etwas Düsteres, Melancholisches, dagegen auf dem des Kindes Heiterkeit und Freude aus. Auf dem Antliz des Propheten ist hohe Ehrfurcht gegen Gott und pünktliches Achten auf den göttlichen Willen zu lesen. Eine Hand ragt aus dem Himmel hervor, offenbar um die Gegenwart des Allerhöchsten darzustellen. Ein leichter Pinsel hat diese Figuren auf Goldgrund aufgetragen, die Idee ist geistreich zu nennen, das Ganze geschmackvoll und sinnreich ausgeführt und beweist, daß der christliche Geist noch Kraft genug in sich besaß, Neues und Gutes hervorzubringen. — Andere Manuskripte aus dem 10. Jahrhunderte enthalten ebenfalls Miniaturen, welchen künstlerischer Werth nicht abgesprochen werden kann. Zu diesen rechnen wir ein Bild, welches den heiligen Evangelisten Matthäus, ein anderes, das den Kaiser Basilius II., der den Segen des Himmels und die Huldigung der Menschen empfängt, und ein drittes, das die Versammlung der Apostel darstellt, welche die Ankunft des heiligen Geistes erwarten. Von den beiden ersten sagt d'Agincourt, daß sie wirklich Staunen und Bewunderung erregen. Derartige Bilder ließen sich vom 9. und 10. Jahrhunderte noch viele aus griechischen Prachthandschriften anführen. Statt vieler wollen wir nur noch

das Manuskript mit den Predigten des Gregor von Nazianz, das sich in der Pariser Bibliothek befindet, dessen Bilder sich durch würdige Formen und durch eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen auszeichnen, und die Bilder eines Psalters aus dem 10. Jahrhundert anführen, die zu den ausgezeichnetern Denkmalen mittelalterlicher Kunstfertigkeit gehören. Die Figur des David, der als Jüngling bei der Heerde sizt und auf einer Lyra spielt, ist schon an sich sehr lobenswerth, der Kopf aber von großer Schönheit und von ungemeiner Feinheit in der Ausbildung der Züge. Auf einem zweiten Bilde sieht man ihn im Kampfe mit dem Löwen und Bären, ihm zur Seite die allegorische Figur der Stärke. — Aus dem 11. Jahrhunderte ist ein griechisches Manuskript zu erwähnen, in dem sich der heilige Ephrem und Gregor von Nazianz abgebildet finden, wie sie eben auf ihren Knieen schreiben. Ihre Haltung ist würdevoll, die Physiognomie ernst, die Zeichnung und der Faltenwurf leicht und fließend. Besonders aber verdienen aus diesem Jahrhunderte die Miniaturen eines Evangeliencodex erwähnt zu werden, der sich in der Bibl. Medic. Laurentiana befindet. Auf dem ersten Blatte sizt Johannes der Evangelist auf einem Sessel von überladener Form; Siz und Stellung sind bequem, die Gewandung gut entworfen, doch mager ausgeführt. Der Charakter des Antlizes ist schön, der Blick begeistert, die Bezeichnung der Züge wohlverstanden. Auf dem zweiten Blatte befindet sich eine seltsame pedantische Vorstellung, die aber beweist, daß man in dieser Zeit nicht blos kopirt, sondern Neues erfunden und ausgeführt hat. Christus nemlich steht recht schulmeistermäßig an seinem Pulte, belehrt aus einem aufgeschlagenen Buche die Apostel, an deren Spize Petrus und Paulus stehen. Der Entwurf des Gewandes ist ganz gut; die Charaktere der Apostel sind schön, ihre Gestalten dagegen dürre und mager ausgeführt, was wohl daher kommen mag, daß die griechischen Künstler dieser Zeit größtentheils ascetische, abgetödtete Leute waren. Auf dem dritten Blatte ist Matthäus, ein schöner, treuer Charakter. Das vierte Blatt, den heiligen Lukas vorstellend, ist nicht gerathen, die Gestalt ist ganz verbogen, die Ausführung eine verkrüppelte, so daß man auf den ersten Anblick eine andere Hand erkennt, die dies aus-

geführt hat. Sicherlich wurden die drei ersten Blätter von einem eigentlichen Maler, das vierte dagegen von einem Kalligraphen verfertigt.

Das Nemliche zeigt sich auch an mehrern Miniaturen aus dem 11. und 12. Jahrhunderte, welche z. B. die Geburt Mariens, die Rückkehr des Erzengels Gabriel in den Himmel, das Opfer Abels, Kains, Abrahams u. s. w. darstellen. Sie haben alle leichte Contouren, die Farben sind gut aufgetragen, lebhaft und glänzend, in Beziehung auf Ausführung übertreffen sie gar manche Miniaturen aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Aber doch sieht man an einigen, daß sie nicht von Künstlerhand, sondern mehr von Salbern ausgeführt sind. Solche Gemälde haben wir mehrere aus dem 12. und 13. Jahrhundert; z. B. eines stellt Christus auf einem Throne sizend vor von zwei Aposteln umgeben; ein anderes den Abt Antonius, ein drittes die heilige Jungfrau Maria. In all diesen Bildern spricht sich eine widrige Monotonie aus; es fehlt ihnen an Ausdruck, Abwechslung, an Proportion, Licht und Schatten. Eine abscheuliche Zeichnung, Härte, steife Bewegung spricht sich in einem Bilde aus, das zwei Reiter darstellt, die unter dem Schuze Gottes einen Felsen ersteigen. Diese Bilder beweisen aber neben so vielen guten und ausgezeichneten durchaus keinen Verfall der griechischen Kunst überhaupt, sondern zeigen nur, daß es neben guten Künstlern auch schlechte gab, die wir Kalligraphen nannten. Wir stimmen dem berühmten Joh. Lami bei, der in seiner Abhandlung über das Voralter neuer italienischer Kunst sagt: „Die griechischen Miniaturen des 11. Jahrhunderts in den biblischen Handschriften der Laurentiana, oder unserer (der florentinischen) Abtei übertreffen vielleicht jene des Oderigi von Gubbio und des Franko von Bologna, welche zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geblüht haben.“ Und daß die Miniaturen des 12. Jahrhunderts denen aus frühern Jahrhunderten nicht nachstehen, beweist ein griechisches Manuskript aus dem 12. Jahrhundert, das Miniaturen zu den Werken des Johannes von Clemenge enthält. Johannes von Clemenge gibt in einem seiner Werke eine Anleitung zum ascetischen Leben; er schreckt von den

Lastern ab, sucht Liebe zur Tugend einzuflößen und will den Menschen von Stufe zu Stufe wie auf einer Leiter zum Himmel führen. Der Künstler, der die Miniaturen zu diesem Werke fertigte, weiß in seinen Bildern Haß gegen das Laster, Liebe zur Tugend, Freude an der Abtödtung recht gut auszudrücken, er versteht es, die Idee, welche dem Johannes vorschwebte, zu verkörpern und vor die Augen zu führen, daß man gleichsam eine Leiter vor sich sieht, die zum Himmel führt. Dazu kommt noch, daß die Umrisse leicht, die Bewegungen wahr und natürlich, die Farben sehr lebhaft und frisch sind und eine gewisse Grazie, die man bisher immer vermißte, sich ausspricht. (D'Agincourt, tabl. LII. II. Bd. S. 65.) — Aus all diesem werden wir nun wohl den Schluß ziehen dürfen, daß zur Zeit des Mittelalters bis ins 13. Jahrhundert wenigstens bei den Griechen die Malerei keine Rückschritte gemacht habe, daß diese Zeit sogar sehr gute und gelungene Miniaturen aufzuweisen hat, daß der griechische Geist nicht blos kopirte, sondern auch neue Schöpfungen zu Tage förderte. Die politischen Stürme dieser Zeit, im Orient der fanatische Bilderstreit, im Occident die so viele Reste früherer Kunst zerstörende Völkerwanderung trat natürlich der Entwicklung der christlichen Malerei hemmend in den Weg. Indeß ist diese Zeit nicht so arm an Kunstprodukten, wie man gewöhnlich meint, und hat namentlich im östlichen Reich das städtische Leben, das sich daselbst erhalten hat, und der größere Reichthum an Vorbildern den Kunstfleiß angetrieben und rege erhalten, so daß er nicht blos das Vorhandene umarbeitete und Getrenntes vereinigte, sondern auch die Kraft erlangte, Eigenes zu erfinden. Es ist wahr, dem byzantinischen Style ist eine harte, steife, stereotype Manier eigen; seine Gestalten sind häufig leblos und todt, ungelenk und hager. Aber es kann ebenso wenig geleugnet werden, daß den bessern Werken von eigentlichen Malern verfertigt, Würde und Majestät, Zierlichkeit und Nettigkeit und eine ausnehmend schöne Farbenpracht eigenthümlich ist, und daß diese sich offenbar dadurch große Verdienste um die Nachwelt erworben haben. —

Werfen wir noch kurz einen Blick auf den Zustand der christlichen Malerei in Deutschland, hauptsächlich von Karl dem Großen

bis ins 13. Jahrhundert. Die Malerei in Deutschland stand ursprünglich im Dienste der christlichen Religion. Die ersten Maler, wie Bildhauer und Baumeister waren in der Regel Geistliche, die sich anfangs, wie die ersten Christen in allen Ländern, wenig mit der Kunst befaßten, so lange die Verbreitung des Christenthums durch das lebendige Wort ihre Hauptaufgabe war, und so lange die wichtigsten Personen und Thatsachen der christlichen Geschichte durch die Predigt vor den Augen der Gläubigen in einer Nähe und Anschaulichkeit erhalten wurden, welche die bildliche Darstellung noch zu keinem Bedürfnisse der Gläubigen machte. Erst nachdem der Saame des Christenthums tiefe Wurzel in den Herzen der Einzelnen gefaßt hatte und bereits anfing, herrliche Blüthen und Früchte zu bringen, erwachte auch das Bedürfniß und Verlangen, das, was man bisher gehört und im Herzen tief verehrt hatte, abgebildet vor Augen zu sehen. Wir werden es daher sehr natürlich finden, daß vor der Zeit Karls des Großen von einer christlichen Malerei in Frankreich und Deutschland keine Spuren zu finden sind. Es mußten jene Eichenhaine, die den heidnischen Gottheiten unserer Vorfahren geweiht waren, zuerst gelichtet, das Land urbar gemacht und dem Sohne Gottes Tempel errichtet sein, bevor die Malerei gepflegt werden konnte. Seitdem aber die Kultur des Landes sich hob, hob sich auch die Kultur der Künste, der Baukunst, Malerei und Bildhauerei; es entstand sozusagen eine neue Welt, die anfangs mit der Welt der Griechen und Römer nichts gemein hatte. Die Malerei wuchs in den Armen der Kirche allmählig empor, und Alles, was den rohen Gemüthern unserer Vorfahren als Muster geboten wurde, erhielt sie nur von der Kirche. Die altdeutsche christliche Malerei ist daher ein Landesgewächs; sie entsproßte dem deutschen Vaterlande und war ursprünglich frei von fremden Bestimmungen, obwohl später romanischer und byzantinischer Einfluß nicht zu verkennen ist. Mit tiefem religiösem Sinne gingen die Maler an ihre Arbeit und suchten die ihrer Seele vorschwebenden Vorstellungen auf die Wände und Manuskripte aufzutragen. Den Inhalt schöpften sie aus der heiligen Schrift, den Legenden und Martyrologien; sie machten aber nicht viele Umschweife, sondern nahmen wirkliche Menschen aus der Natur, und trugen

mit bunten, kräftigen Farben auf. Daher tragen alle Bilder nicht nur in der Gesichtsbildung, sondern im ganzen Aeußern das Gepräge des Ernsten, des geraden, kräftigen Wesens der deutschen Natur an sich. Die Personen vergangener Jahrhunderte belebten sie mit dem Geiste ihres Zeitalters und kleideten sie sogar in der Tracht ihrer Zeiten. Die Zeichnung, Darstellung und Ausführung ist, wie leicht begreiflich, eine vielfach verkümmerte, sehr mangelhafte. Es war natürlich den Künstlern nicht um schöne Formen, sondern darum zu thun, ihren tief empfundenen religiösen Gefühlen einen kräftigen Ausdruck zu geben. Daher offenbaren die Gestalten der deutschen Maler bei noch so mangelhafter äußerer Form einen sehr tiefen, durch und durch vom christlichen Geiste durchdrungenen Ausdruck. Vom 9. Jahrhundert an treffen wir in Manuskripten sehr viele Miniaturbilder, die meistens sehr fleißig und tiefsinnig den Inhalt des Manuskripts anschaulich machen. Am Hofe der Karolinger blühte fast ein ganzes Jahrhundert eine Schule von Goldarbeitern, Juwelieren, Kalligraphen und Miniaturmalern, und leztere scheinen die Pallastgemälde, von denen Eginhardt in seiner Lebensbeschreibung Karls des Großen ein Verzeichniß aufführt, verfertigt zu haben. Diese Schule muß sehr thätig gewesen sein; dies erhellt aus mehrern Evangeliarien, von denen eines in der großen Bibliothek zu Paris und ein anderes sehr werthvolles in der Bibliothek von Trier sich erhalten hat. Es drückt sich zwar in diesen Miniaturbildern eine gewisse nordische Rohheit aus, man sieht aber doch, daß die Miniatur am fränkischen Hofe nicht ohne Erfolg und technischen Fortschritt geübt worden ist. Nachdem aber durch den Vertrag von Verdun das Reich getheilt worden war, und die Nachkommen Karls immer mehr an Ansehen und Macht verloren, bis endlich im Jahre 911 dies Regentenhaus mit Ludwig dem Kinde ein klägliches Ende nahm, da, meint v. Rumohr, habe diese Schule von Künstlern den fränkischen Boden verlassen und sei von dem deutschen Könige aufgenommen, und besonders von Heinrich II. und den Ottonen beschüzt und begünstigt worden. Wir lassen die Richtigkeit dieser Annahme dahingestellt sein, bezweifeln aber, ob Konrad und Heinrich I., deren Regierung ohnehin bedrängt genug war, zur Beförderung der Künste

Vieles leisten konnten. Der neue Staat hatte mit gar vielen Hindernissen zu kämpfen; Städte wurden erst unter Heinrich zu bauen angefangen; das einfache, ärmliche Leben auf dem Lande konnte den Künsten nicht förderlich sein; dazu kommt noch, daß die Ungarn zu wiederholtenmalen verheerend ins Land einfielen. Troz aller Hindernisse und ungünstigen Verhältnisse wurde aber die Kunst doch geübt und gepflegt. Am Ende des 10. Jahrhunderts nehmen wir sogar byzantinischen Einfluß auf die sonst so eigenthümliche Entwicklung der deutschen Malerei wahr; die den Byzantinern eigene feine Technik, der lebhafte Farbenwechsel, Anwendung goldener Zierden wurden mit Wohlgefallen aufgenommen und nachgeahmt, was übrigens im Vergleich mit dem noch ziemlich rohen und verwilderten Style zur Zeit der Karolinger nur wünschenswerth erscheinen kann, wenn der Kontrast auch etwas zu stark ist und unangenehm berührt. Die Malerei wie die Kunst überhaupt wurde meistens in den Klöstern geübt. Einfachen Mönchen verdanken wir nicht blos das Urbarmachen ganzer Gegenden und die Erhaltung der klassischen Werke des Alterthums, sie haben auch in allen Ländern die alten Volkssagen, Lieder, Traditionen vom Untergange gerettet; sie schrieben die ersten Geschichten, sie übten und pflegten die Musik, Malerei, Bildhauerei, Baukunst und Dichtkunst. In den Klöstern wurde die Ausübung der Künste besonders empfohlen und mit aller Bescheidenheit den Wünschen der Obern nachgekommen. Wir nennen unter so vielen Klöstern, die sich Verdienste um die Künste und besonders um die Malerei erworben haben, nur das zu Fulda, wo der Abt Sturm schon im 9. Jahrhundert die Kirche mit Gemälden schmücken ließ, der Maler Bruno lebte, und später Rabanus Maurus so Vieles für Kunst und Wissenschaft leistete; das Kloster Hirschau, Corvey, St. Gallen, welch lezteres zwei Künstler, Tutilo und Notker, besaß, die für die geschicktesten deutschen Maler, Bildschnizer und Goldarbeiter des 10. Jahrhunderts gehalten wurden. Mit den Mönchen zu St. Gallen wetteiferten die Geistlichen in dem uralten, berühmten Kloster Lorch. Im Kloster des heiligen Emmeran zu Regensburg wurde im 9. Jahrhundert ein Manuskript, die Evangelien enthaltend, von zwei Geistlichen, Berengarius und Liuthard, mit

sehr schönen Miniaturen ausgestattet. Auch das Aeußere dieser Handschrift ist sehr splendid; der Einband strozt von Gold, Edelsteinen und Perlen, in der Mitte ist Christus in getriebener Arbeit dargestellt, wie er mit der Rechten den Segen ertheilt, mit der Linken ein Buch hält. Zu seinen Füßen liegt der Erdkreis und auf dem Buche stehen die Worte: „Ego sum via, veritas et vita.“ An den vier Seiten stehen die vier Evangelisten. Zur Zeit der Ottonen wurden mehrere Evangelienhandschriften mit Miniaturen geziert; eine davon, die aus dem Kloster Epternach stammt, findet sich in der Bibliothek von Gotha, eine zweite in der von Trier, eine dritte zu Paris. Um diese Zeit versammelte auch der Bischof Bernward von Hildesheim, der selbst ein geschickter Maler war, mehrere Meister um sich, und ließ mehrere Handschriften mit Miniaturen und seine Kirche mit seltenen Gemälden zieren. Unter Abt Gothelm zu Benediktbeuern wurde eine Bibel mit goldenen Buchstaben geschrieben und Adalbert von Tegernsee zierte sein Psalmbuch sehr fleißig mit netten Bildern. Im 11. Jahrhundert besaß der Mönch Wernher eine merkwürdige Kunstfertigkeit, die Bücher mit schönen Zierrathen und ansprechenden Bildern zu schmücken. Bei all diesen Miniaturgemälden, die sich vom Ende des 10. bis Anfang des 14. Jahrhunderts sehr zahlreich in Deutschland finden, darf man übrigens keine schöne, correcte Zeichnung, künstliche Darstellung und Ausführung erwarten, auch der Geschmack ist sehr häufig nicht der beste. Dagegen müssen wir die Dauer der Farben, ihren Glanz, die Auftragung des Goldes und den Fleiß bewundern, mit dem Alles ausgearbeitet ist. Von den bedeutendsten deutschen Miniaturen dieser Zeit führen wir nur diejenigen an, die sich in den aus dem Domschaz von Bamberg stammenden Handschriften befinden. Sie sind noch auf der Hofbibliothek in München zu sehen. Bayern scheint schon damals von der Vorsehung zum Hauptsiz der christlichen Malerei in Deutschland erkoren worden zu sein. Mehrere Klöster, namentlich das zu Benediktbeuern und in Tegernsee hatten werthvolle Handschriften mit schönen Miniaturgemälden. Auch tritt am Ende des 10. Jahrhunderts eine ganz neue Gattung von Kunst auf, die Glasmalerei, deren Erfindung nach den bisherigen For-

schungen ohne Zweifel Bayern zum ewigen Ruhme gereicht. Wenigstens schreibt der Abt von Tegernsee, Gozpert, daß die goldene Sonne nun durch bemalte Glasfenster in seiner Kirche scheine, und daß die Herzen Aller, die dies Werk ansehen, voll Freude und Bewunderung seien.

Das erste, selbstständig erwachende Kunstgefühl der Deutschen stellte leblose Figuren auf goldenem Grunde mit bunten Farben dar, deren Reden auf vor den Lippen schwebenden Zetteln geschrieben wurden. Die Form war daher in scharfen Umrissen aufgetragen und mehr ein Sinnbild, aus dem man den Gedanken errathen mußte, als der wirkliche Ausdruck des Gedankens. Je klarer aber den Künstlern Gedanken und Thatsachen des Christenthums vor der Seele schwebten, je mehr sie selbst vom Geiste des Christenthums durchdrungen und beseelt wurden, desto mehr verloren sich nach und nach die starren Formen, desto klarer und sicherer suchten sie ihre Gedanken nicht blos mit steifen Linien, sondern malerisch darzustellen. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nimmt man deutlich das Streben wahr, mehr auf die Natur einzugehen und nach ihr zu malen. Die Malereien sind deßhalb natürlicher, haben mehr Leben und Würde; der Gedanke liegt viel klarer und verständlicher vor Augen. Auch die nationale Poesie, die sich damals sehr frisch und reich entwickelte, übte einen vortheilhaften Einfluß auf die deutsche Malerei. Sie nahm auf die poetischen Erzeugnisse Rücksicht und suchte den Gedanken des Dichters zu erfassen und darzustellen. Und so sehen wir am Schlusse dieser Periode deutlich und klar, wie sich nach und nach die christliche Malerei in Deutschland entwickelte, wie sie rang und sich abmühte, bis für sie am Schlusse des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts eine bessere Zeit anbricht, die eine herrliche Glanzperiode wohl ahnen ließ. Sie entwickelte sich von da an zugleich mit der Baukunst und Poesie immer reicher und blühender, hauptsächlich in Augsburg, Köln, Nürnberg, Ulm, Straßburg, Mainz, in Sachsen und den Niederlanden. Von diesem namhaften Fortschritte der christlichen Malerei in dieser Zeit zeugt eine Handschrift aus dem 12. Jahrhundert: „der hortus deliciarum“ der Herrad von Landsperg, den sie als Aebtissin des Klosters Hohenburg im Elsaß (1167 — 1175) verfaßt hat

und der in der Bibliothek zu Straßburg aufbewahrt ist. Es ist dieser hortus eine Encyklopädie, die sich an den Faden der biblischen Geschichte anreiht, so daß die Abschnitte über die weltlichen Wissenschaften gelegentlich eingeschaltet werden, so wie diese Geschichte dazu Anlaß gibt. Darauf folgt die Lehre von der Kirche und den lezten Dingen. Einen „Lustgarten" nannte die Verfasserin das Werk, weil sie es aus mancherlei Blüthen geistlicher und philosophischer Schriften gleich einem Bienlein unter Gottes Leitung zusammengelesen habe. Es finden sich daselbst zahlreiche, sauber ausgeführte Miniaturen, die Etwas Großartiges, eine eigenthümliche Symbolik und Betrachtung der Natur und des Lebens verrathen. (Siehe Näheres hierüber: Alex. le Noble, notice sur le hortus deliciarum in der Bibliothek de l'école des chartes. Tom. I. p. 239 — 61, und Engelhardt, Herrad ꝛc. und ihr Werk: Hort. del. Gesammtüberblick des Inhalts nach Text und Gemälden, S. 26 — 61.)

Während in dieser Zeit unsere deutsche Sprache anfing, aus dem engen Raume, in den sie die hierarchische Hofsprache verwiesen hatte, herauszutreten, die lateinischen Formen und schrecklichen Biegungen abzulegen und sich frei in ihrem Geiste zu entwickeln; während in den Helden- und Minneliedern jener Zeit uns der keusche, reine Liebessinn des edeln Kriegers zur züchtigen, holden Jungfrau anspricht; während in den Gebäuden jener Zeit gleichsam der Geist des geheimnißvollen, erhabenen, dreieinigen Gottes lebt und webt, dessen Feste die Erde und dessen Thron der Himmel ist: spricht aus den Gemälden jener Zeit fromme Dankbarkeit des Herzens gegen die Verdienste der heiligen Wohlthäter, Bewunderung ihrer Heldenthaten und Liebe zu ihnen, verbunden mit schlichtem Sinn für das ungekünstelt, natürlich Schöne. Diese Tiefe und Reinheit des Gemüthes, diese Klarheit der Gedanken, dieser einfältige, gerade Natursinn, spricht sich besonders in den Handschriften Conrads von Scheyern und im Gedichte des Wernher von Tegernsee aus. Konrad von Scheyern war Mönch, Philosoph, Chronikenschreiber und Maler. Er schrieb bis zu seinem Tode 1291 nicht mehr als 30 Codices, malte die Titel der Bücher, welche er schrieb, sehr schön, und zierte seine Werke mit Gemälden aller Art. Er

schrieb auch eine Kirchengeschichte, zu der er die 7 Künste malte. Er malte auch sich selbst, vor einem Muttergottesbilde in brauner Kutte knieend, und schrieb darunter: „Fr. Conradus peccator, auctor et scriptor hujus operis." Die Zeichnung ist in der Regel etwas flüchtig, aber es spricht sich ein tief-christlicher Geist darin aus. Die Handschriften sind in der Bibliothek zu München. — Wernher von Tegernsee verfertigte mehrere Miniaturgemälde in Handschriften, unter andern eines mit den vier Evangelisten, und ein sehr schönes, das sich durch vortreffliche Farben, besonders das Rothe, herrlich ausnimmt und den Heiland und Pabst darstellt, wie sie sich die Hände reichen. Dieser Wernher soll sich auch durch Glasmalereien ausgezeichnet haben. Außer diesen ließen sich noch gar viele namhafte Maler aus dieser Zeit anführen; die Urkunden nennen als einen der bedeutendsten den Abt Ellinger, einen Gotschalk, Hartmann, Eberhardt, Walter, Heinrich und Andere.

Auch die Wandmalerei wurde in Deutschland um diese Zeit fleißig geübt. Wie wir aus schriftlichen Nachrichten, aus Ueberresten an Wänden und Decken schließen können, waren die Gotteshäuser reichlich mit Malereien geziert. In der Kirche zu Lorch, erzählt uns ein gewisser Crusius, haben sich Bilder über die Schicksale des Hohenstaufischen Hauses, namentlich ein nicht unbedeutendes, die Hinrichtung Konradins vorstellend, befunden. Auch sei daselbst ein allegorisches Gemälde zu sehen gewesen. Dasselbe, sagt er, stellte einen Baum dar, auf den Jemand steigt, um Honig zu sammeln, der von den Blättern herabrinnt. Der Stamm des Baumes wird von zwei Mäusen benagt. Den Tod sieht man auf einem schnelllaufenden Einhorn sizen, mit einem gespannten Bogen, auf dem ein Pfeil liegt. Dabei stehen sieben deutsche Reime, die folgende Erklärung geben: Der Baum bedeutet des Menschen Lebenszeit. Der Mensch steigt hinauf und begehrt immer länger zu leben; er hascht nach dem Honig, weil er in den eiteln Wollüsten unersättlich ist. Die weiße Maus bedeutet den Tag, die schwarze die Nacht. Beide benagen den Baum, weil die Zeit das Leben und Alles verzehrt. Der Tod verfolgt uns mit seinem Bogen. Die Schlange ist der Teufel, der ihn zu verschlingen sucht rc. —

Von Wandmalereien ist uns übrigens wie auch von Tafelgemälden, wenn wir die in der Kirche von St. Savin im Departement de la Vienne, im Kapitelsaale des Klosters Brauweiler bei Köln, einige Reste in der Kirche von Schwarzrheindorf, in der Stiftskirche zu Quedlinburg, im Kloster Neuwerk zu Goslar, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und einige andere ausnehmen, wenig Namhaftes erhalten.

Blicken wir nun nochmals unparteiisch auf die verflossenen Jahrhunderte zurück, die man so gerne die Zeit mittelalterlicher Dunkelheit und Finsterniß nennt, die man ohne Weiteres als die Zeit des Zerfalls der christlichen Kunst, namentlich aber der christlichen Malerei, zu brandmarken wagt, so finden wir, abgesehen von den vielen zertrümmerten und im Laufe der Zeit zu Grunde gegangenen Kunstdenkmälern, in allen Jahrhunderten Malereien, die durchaus nicht auf einen Zerfall der christlichen Malerei und Kunst schließen lassen, im Gegentheil klar und deutlich zeigen, daß das Christenthum eine Kraft in der Welt und das Princip eines ganz neuen Lebens ist, das nicht blos die Staaten und das gewöhnliche Leben, sondern auch das höhere geistige Leben, die Künste und Wissenschaften umgestaltet hat. Wenn daher so viele Gebildete und gebildet sein Wollende unserer Tage in Christus nur einen jüdischen Sokrates, einen erhabenen, reinen Sittenlehrer erblicken, der einen für die Menschheit nicht minder tragischen Ausgang gehabt hat, als jener athenienſische Philosoph und Weiseste aller Griechen; so haben sie den Mittelpunkt aus der Weltgeschichte hinweggenommen, es geht ihnen aller historische Zusammenhang verloren, der allein auf der neuen Gotteskraft im Wendepunkt der Zeiten beruht; die Weltgeschichte ist überhaupt nichts Anderes, als ein Räthsel ohne Lösung, ein Labyrinth ohne Ausgang, ein großer Schutthaufen aus den einzelnen Trümmern, Steinen und Bruchstücken der großen Tragödie der Menschheit. Ebenso, wie mit der Auffassung der Geschichte überhaupt, ergeht es so vielen Künstlern und Gelehrten der Jeztzeit, die in Christus nicht den wahren, lebendigen Sohn Gottes erblicken, mit der Auffassung der Entwicklung von Kunst und Wissenschaft. Sie können das neue Prinzip des Christenthums und seinen Einfluß auf Künste und Wissen-

schaften unmöglich gehörig würdigen, noch weniger die Zeit begreifen, in der das Christenthum seine weltüberwindende Kraft bethätigt und bewiesen hat. Die ersten christlichen Jahrhunderte müssen ihnen nothwendig als eine Zeit des Zerfalls der Kunst überhaupt und der Malerei insbesondere erscheinen; sie können unmöglich mit offenen Augen die große, furchtbare Veränderung sehen und begreifen, die in der Welt, im geistigen und gewöhnlichen Leben vor sich gegangen ist; sie können nicht anders, sie müssen in der antiken, klassischen Kunst das Ideal aller Kunst erblicken. Kinkel findet zwar, wie aus seiner Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern hervorgeht, das Ideal der Kunst nicht in der antiken, klassischen Form, sondern in dem jüngsten freien Streben, das in der Natur und im Volksleben seine Stärke hat. Auf den ersten Anblick scheinen diese Worte Etwas Anderes besagen zu wollen; verfolgt man sie aber tiefer, so kommt man auf das nemliche Prinzip, das das Wesen und den göttlichen Charakter des Christenthums verkennt, und von der Natur und der politischen Freiheit des Volkes alles Heil in der Kunst erwartet. Ihm ist Christus gerade nicht eine blos mythische Person, aber die Sage hat viele Ranken um sein Leben gewunden. „Die alten Propheten haben in freudigem Glauben an den Sieg des Guten, nicht vom heiligen Geiste inspirirt, das Heil der Welt vorausverkündet. Den Stifter des Christenthums hat der Geist des Glaubens und der That in den Tod gerissen; das Christenthum faßt den Menschensohn in idealer Verklärung auf und entrückt ihn so allem Bedürfniß und Genuß des Irdischen.“ Derartige Säze beurkunden hinlänglich, daß Kinkel dem wirklichen Sohne Gottes und seinem Geiste und ebendarum auch der christlichen Kunst nicht tief ins Herz geblickt hat. Wir werden uns deßhalb nicht wundern, wenn er die Entwicklung der christlichen Kirche und christlichen Kunstfreunde so unwahr und so falsch auffaßt, wie so manche Atheisten, Pantheisten und dergleichen; wir werden uns nicht wundern, wenn er von der mittelalterlichen Kirche schlechthin behauptet, sie habe die Welt und Kunst gehaßt und verachtet, wenn die romantische Schule eine tolle, närrische, von ihm titulirt wird. Ganz anders erscheint die Weltgeschichte und somit auch die Geschichte der

Künste und Wissenschaften dem gläubigen, christlichen Gemüthe, das fest und lebendig überzeugt ist von der Göttlichkeit der Person Jesu Christi, seiner Lehre und seiner Kirche. Das Christenthum wird hier als der leuchtende Mittelpunkt der ganzen Weltgeschichte aufgefaßt; von da gehen leuchtende Strahlen rück- und vorwärts auf die Vergangenheit und Zukunft aus; dieses neue göttliche Licht durchleuchtet Alles und verklärt Alles; diese neue göttliche Kraft durchdringt Alles, gestaltet die innere wie äußere Welt gänzlich um und bringt Erscheinungen zu Tage, die man bisher noch nie gesehen hatte. Unmöglich kann daher dieser neue christliche Geist so schwach und unkräftig gewesen sein, daß die Künste und besonders die Malerei in den ersten christlichen Jahrhunderten und noch mehr in den folgenden bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts immer mehr zerfielen. Im Gegentheil haben wir aus Gemälden, die sich zahlreich in den Katakomben finden, nachgewiesen, daß ein neuer, vom antik-heidnischen wesentlich verschiedener Geist sich in der christlichen Malerei offenbare, daß die Christen bereits in den drei ersten Jahrhunderten Alles, was sie glaubten, hofften, liebten, nicht blos in Worten, sondern auch durch Werke der Kunst der Nachwelt überlieferten, daß die Malerei in den drei ersten Jahrhunderten nicht blos Sinnbilder und Symbole aufzuweisen habe, oder daß sie nur, wie Piper in seiner Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst meint, andeutend und erst vom 4. Jahrhundert an darstellend gewesen sei; wir haben gezeigt, daß in dieser Zeit bereits Gegenstände aus dem alten und neuen Testament, mitunter auch heidnische Symbole, denen aber ein ganz anderer, christlicher Sinn unterlegt, eine höhere Beziehung gegeben wurde, dargestellt wurden, daß sich insbesondere Bilder Christi, der seligsten Jungfrau, der Apostel Petrus und Paulus und vieler Martyrer finden. Diesem fügen wir nur noch bei, daß man sehr im Irrthume wäre, wenn man annehmen wollte, die christliche Malerei habe ganz von vorn angefangen und sich so von den ersten Elementen an entwickelt. Sicherlich traten auch heidnische Maler und Künstler zum Christenthume über, die bereits irgend welche Kunstfertigkeit besaßen, und so ist es sehr leicht denkbar, daß die christliche Malerei in ihrem Anfange schon eine gewisse Vollkommenheit verräth, während

6 *

die heidnische immer tiefer sank und ihrem Untergange entgegenging. Die Zeit vom 4. bis 8. Jahrhundert, welche den chaotischen Zwischenzustand in der Weltgeschichte oder den Uebergang aus dem untergehenden Alterthume zu der sich aus diesem Untergange bildenden christlichen Zeit begreift, nannten wir den Morgen der christlichen Malerei. Große Hindernisse traten der Entwicklung der christlichen Malerei und Kunst in den Weg; troz dem finden wir in jedem Jahrhunderte, wie wir an Mosaik und Miniaturgemälden gezeigt haben, Spuren genug, daß der christliche Geist sich nicht zurückdrängen und fesseln ließ, daß er in fortschreitender, unaufhaltsamer Entwicklung begriffen war, daß er sogar wie im Leben, so auch in der Kunst auf die Erscheinungen der Zeit und das, was am meisten Noth that, stets Rücksicht genommen habe. Im 4. Jahrhunderte trat Arius mit seiner Irrlehre auf, und leugnete, daß Maria die Gottesgebärerin und Christus der Sohn Gottes sei; im 5. Jahrhundert lehrte Nestorius: Jesus Christus ist eigentlich bloßer Mensch, der mit dem Logos verbunden und weit mehr als alle Propheten und Heilige von der Kraft Gottes erfüllt war. Gott der Logos und Jesus von Nazareth sind zwei völlig verschiedene Subjekte, aber das eine ist mit dem andern verbunden, und diese Vereinigung ist enger noch, als die des Menschen mit dem Gewande, das er trägt. Der Logos wohnt im Menschen Jesus, wie in einem Tempel. Diese Lehre, welche im Jahre 431 auf der allgemeinen Kirchenversammlung zu Ephesus verworfen wurde, rief bald den Eutychianismus hervor, wonach in Folge der Inkarnation aus der göttlichen und menschlichen Natur Christi nur Eine Substanz und Natur geworden ist. Das Mysterium der Inkarnation wurde durch diese Lehre des Eutyches ebensogut als durch die nestorianische vernichtet. Ohne wahrer Mensch zu sein, konnte Christus auch nicht unser Mittler, Erlöser rc. sein; die Erlösung wäre nur eine scheinbare. Nachdem diese Lehre von dem allgemeinen Concil zu Chalcedon 451 verworfen war, waren die christologischen Streitigkeiten noch nicht zu Ende. Es folgten die monophysitischen, monotheletischen und origenistischen Streitigkeiten.

Die christliche Malerei blieb diesen Kämpfen, die der Weiter-

verbreitung des christlichen Glaubens und Lebens hätten sehr nachtheilig werden können, nicht fremd; auch sie nahm muthig Antheil an dem Kampfe und bestrebte sich, hauptsächlich solche Bilder darzustellen, die Bezug hatten auf die Gottheit Jesu Christi und den Glauben an seine Gottheit unzweideutig ausdrückten. Daher treffen wir im 4., 5., 6. und 7. Jahrhunderte Christus häufig auf einem Triumphbogen in all seiner Herrlichkeit dargestellt, während die Himmelsbewohner und die Menschen auf Erden vor ihm niederfallen und ihn anbeten. Nicht selten treffen wir auch Scenen aus der geheimen Offenbarung Johannis, die die göttliche Macht und Herrlichkeit Jesu Christi darstellen; oder Darstellungen von Erzählungen und Thatsachen des neuen Testaments, die die göttliche Abkunft und Gottheit Jesu Christi vor Augen führen; wie z. B. die Verkündigung Marias; die Anbetung der drei Könige; Christus unter den Lehrern; Christus von den Propheten, Aposteln und Evangelisten umgeben; Christi Verklärung auf Tabor, seine Himmelfahrt. Auf ein Paar Mosaikgemälden treffen wir sogar Feuer angebracht, in welchem offenbar die häretischen Schriften verbrannt werden sollten. Die christliche Malerei übernahm also in dieser Zeit sogar das schwierige Geschäft eines Apologeten und suchte auch ihrerseits zur Ausrottung und Vernichtung der Irrlehre und zur Befestigung des christlichen Glaubens, soviel sie vermochte, beizutragen. Vom 8. Jahrhunderte an traten die dogmatischen Streitigkeiten in den Hintergrund, und handelte es sich hauptsächlich um das richtige Verhältniß von Staat und Kirche, um Gründung einer christlichen Universalmonarchie; das Christenthum wurde immer weiter verbreitet; die Zahl der Martyrer und Heiligen vermehrte sich; und so treffen wir denn hauptsächlich Abbildungen von Päbsten und Königen, Königskrönungen und Salbungen; Missionäre, wie sie Heiden taufen, ihnen predigen oder ihr Leben für ihren Glauben als Martyrer opfern. Karl der Große ist öfters abgebildet, wie er vom Apostel Petrus eine Standarte oder ein Schwert zum Schuze der Kirche erhält. Vom 9. Jahrhunderte an fanden die Künste und Wissenschaften hauptsächlich in den Klöstern Zufluchtsstätten und wurden von Mönchen am meisten gepflegt. In dieser Zeit hatte sich der christliche Kultus schon

glänzend entwickelt; auch das ascetische und beschauliche Leben wurde in den Klöstern geübt und befördert, und so treffen wir, außer getreuen Kopien von alten christlichen Gemälden, neue Erfindungen und Produkte des christlichen Geistes, namentlich Darstellungen der kirchlichen Ceremonien bei der Taufe, Segnung des Taufwassers, bei der Ordination von Priestern, überhaupt bei der Spendung der heiligen Sakramente; wir treffen Abbildungen von Päbsten, Bischöfen, Klerikern, Mönchen in ihren verschiedenen kirchlichen Kleidungen, Scenen aus dem Mönchsleben, ihre Beschäftigungen, Leichenbegängnisse und dergleichen mehr. Im 9. Jahrhundert waren durch den Mönch Paschasius Radbertus Streitigkeiten über die Eucharistie entstanden und auch die Verehrung der seligsten Jungfrau Maria angegriffen worden. Die christliche Malerei nahm auch hierauf Rücksicht und suchte den Glauben an die Gegenwart Jesu Christi im allerheiligsten Altarssakramente, und die Verehrung Mariens auszusprechen und zu befördern und zu beleben, indem sie häufig die Darbringung des heiligen Meßopfers, die Anbetung der Eucharistie darstellte und zu den Reden auf die Feste Marias Miniaturen fertigte, die das Leben Marias von ihrer Geburt bis zu ihrer Himmelfahrt darstellten. Vom 11. Jahrhunderte an entwickelte sich das Ritterwesen immer mehr, und namentlich entstanden zur Zeit der Kreuzzüge der Johanniter-, Templer- und deutsche Orden; in den Klöstern wurde das ascetische Leben immer mehr empfohlen; Johannes von Clemenge schrieb eine eigene Anleitung zum ascetischen Leben. Im 13. Jahrhundert vermehrten sich die Orden und entstanden namentlich der Franziskaner- und Dominikanerorden. Wir werden uns daher nicht wundern, daß wir in dieser Zeit häufig Abbildungen von strengen Büßern, Asceten, vom stigmatisirten Franz von Assisi, Rittern, Päbsten, neben Gemälden treffen, die ihren Inhalt aus der heiligen Schrift, den Legenden und Martyrologien schöpften. Auch auf die besten Erzeugnisse der immer mehr blühenden Poesie nahm die Malerei bereits Rücksicht und suchte den Gedanken des Dichters Körper, Farbe und Leben zu geben. So sehen wir also aus diesen kurzen Andeutungen, daß die christliche Malerei sich mit der christlichen Kirche entwickelte, daß sie durchaus

im Dienste der Kirche stand und auf die Bedürfnisse und die Verherrlichung der Kirche jederzeit bedacht war. Wenn nun jeder unparteiische Geschichtsforscher zugestehen muß, daß die christliche Kirche vom 4. bis ins 13. Jahrhundert in ihren Dogmen, ihrem Kultus, ihrer Kirchenverfassung, ihren Instituten sich immer schöner, reicher und mannigfaltiger entwickelte; wird es sich nicht von selbst verstehen, daß auch die christliche Kunst in dieser Zeit bedeutende, ja bewunderungswürdige Fortschritte gemacht hat? So sehr daher unsere Auffassung der Geschichte der christlichen Malerei den bisherigen Darstellungen widerspricht, und Widerspruch erfahren wird, so glauben wir doch, daß sie durchaus im Wesen des Christenthums begründet ist, und sind wir der festen Ueberzeugung, daß sie, je unparteiischer und tiefer geschichtliche Studien darüber angestellt werden, immer mehr als die objektiv wahre und nicht blos als eine subjektive sich herausstellen wird.

C.

Die christliche Malerei von der Mitte des dreizehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

Bis in die Mitte und gegen das Ende des 13. Jahrhunderts war im Orient und Occident der byzantinische Styl der vorherrschende. Obwohl sich bei den Griechen in den bessern Werken der eigentlichen Maler stets Würde und Majestät und ein Ueberrest von schönen Formen und besserer Kunstübung erhalten hat, was sich namentlich in der Darstellung Jesu im Tempel von dem Maler Johannes aus dem 13. Jahrhundert und in einigen Miniaturbildern zu den Erklärungen der Väter über das Buch Hiob zeigt; so fehlte doch im Allgemeinen dem byzantinischen Style Natur und Lebendigkeit; in den Formen des Gesichtes blieb die Kunst der Griechen traditionell, in den Figuren und Ausdrucksweisen typisch und starr; in der Anordnung mehr oder

weniger architektonisch; die Naturumgebung und der landschaftliche Hintergrund fehlten, die Modellirung durch Licht und Schatten, Hell und Dunkel und deren Verschmelzung erreichte, wie die Perspektive und Kunst lebendiger Gruppirung, nur eine ziemlich geringfügige Ausbildung. Der nemliche Typus breitete auch in Italien, das politisch zerrissen war und in fortdauernden Handelsverbindungen mit den Griechen stand, seine Herrschaft aus. Mehrere Gemälde aus dem 13. Jahrhundert, z. B. Maria mit dem Jesuskinde, Petrus, Abt Antonius, Christus auf einem Throne, Grablegung Ephrems, Marias lassen, am meisten aber ein Christus und Magdalena, die dem Herrn die Füße salbt, deutlich und klar den griechischen Charakter erkennen. Die majestätische Haltung Christi, die weit offenen Augen, die sehr ins bräunliche spielende Farbe, die harten Züge in den Falten und Gewändern verrathen auf den ersten Anblick den griechischen Styl. Uebrigens hatte sich in Italien neben dem byzantinischen Style ein besserer, eigenthümlich abendländischer erhalten, der mit der Würde und dem majestätischen Ernste der Griechen Milde und Liebe und eine geistigere Auffassung christlicher Gegenstände verbindet. Dieser Unterschied tritt sehr anschaulich in der Art und Weise hervor, in welcher Griechen und Italiener den Leib Christi an Kruzifixen darstellten. „Die Griechen nemlich," sagt v. Rumohr, „denen der Anblick grausamer Leibesstrafen Gewohnheit war, dachten sich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Kniee links ausgebogen, den gesenkten Kopf mit den Qualen eines grausamen Todes ringend. Ihr Gegenstand war demnach das körperliche Leiden an sich selbst. Die Italiener hingegen pflegten die Gestalt des Heilandes am Kreuze aufzurichten, verfolgten also, wie es scheint, die Idee des Sieges des Geistigen, nicht, wie jene, des Erliegens des Körperlichen." Diese unleugbar edlere Auffassung tritt im Abendlande besonders im 12. und 13. Jahrhunderte hervor. Ueberhaupt begann die christliche Malerei in diesem lezt genannten Jahrhunderte, sich immer mehr von den Härten und Mängeln des byzantinischen Styles loszuringen und sich selbstständig zu entwickeln und gelangte im Laufe des 14., 15. und 16. Jahr-

hunderts zu ihrer höchsten Blüthe und Ausbildung. Namentlich geschah dies in **Italien** und **Deutschland**.

In Italien versuchte man am Anfange des 13. Jahrhunderts eine Vermittlung zwischen dem byzantinischen und dem sogenannten abendländischen Style. Die Italiener erkannten recht wohl das Fehler- und Mangelhafte der byzantinischen Darstellungsweise, und suchten daher dieselbe von dem Steifen, Harten und Unnatürlichen zu reinigen, dagegen die Würde, die Feierlichkeit und religiöse Hoheit in der Darstellung beizubehalten. Dies Streben ersieht man aus Mosaikarbeiten in der Capella S. Zeno zu Venedig, in jenen des Domes von Torcello, die die Auferstehung der Todten und das Weltgericht darstellen, und durch Reichthum der Gedanken und die lebendige Darstellung sich auszeichnen. Nicht minder zeigen dies Mosaiken im Kuppelgewölbe von S. Giovanni zu Florenz, die im Jahre 1225 von dem Mönche Jakobus, von Andreas Tafi und einem Griechen, Apollonius, ausgeführt sind. Auch **Guido** von **Siena** und **Giunta** von **Pisa** suchten im Anfange des 13. Jahrhunderts, ohne sich jedoch von den Griechen ganz frei zu machen und ihre Manier vollständig zu verlassen, das Bessere aus den griechischen Werken für sich zu benüzen. Der Einfluß der Griechen ist übrigens bei diesen Eklektikern noch stark zu ersehen, obwohl ihr Kolorit nicht mehr so gar braun, sondern etwas heller und sanfter, und ihre Draperie besser ist. Nach diesen Anfängen entwickelte sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ein höherer Aufschwung der italienischen Malerei. Zwar übt die byzantinische Darstellungsweise bis ins 14. Jahrhundert hinein ihren Einfluß aus; doch die Künstler nahmen die überlieferten Typen nur in sich auf, um sie mit größerer Wärme und Innigkeit in eigenem Geiste zu verjüngen und zu neuem Leben durchzubilden. „Sie strebten," sagt v. Rumohr, „das Grelle der frühern Verknöcherung zu mildern, indem sie solche halbverstandenen Züge mit dem Leben verglichen, wie wir Angesichts ihrer Leistungen vermuthen und annehmen dürfen." Die Künstler suchen ihre Kunst vom Typischen, Starren zu befreien, und lebendige, ausdrucksvolle Darstellungen zu geben. Zu diesen rechnen wir besonders den **Duccio** von **Siena** und Cimabué. Man würde sich übrigens sehr irren,

wenn man behaupten wollte, daß die Meister dieser Glanzperiode der christlichen Malerei nur das blos äußerlich, sinnlich Schöne haben zur Darstellung bringen wollen, und daß hierin der eigentliche Unterschied zwischen ihnen und den christlichen Malern der frühern Jahrhunderte bestehe. Im Gegentheil suchen sie in ihren Schöpfungen das innerlich Schöne im äußerlich Schönen, die Verklärung des Endlichen durch das Unendliche, der Natur durch die Gnade darzustellen. Die Künstler sind selbst vom Geiste des Christenthums durchdrungen und belebt, und diesen christlichen in ihnen lebenden Geist suchen sie in seiner Tiefe, Fülle und Innerlichkeit wiederzugeben und dem Auge anschaulich zu machen. In Italien zeichneten sich in dieser Hinsicht hauptsächlich zwei Schulen aus, die florentinische und die umbrische. Unter Schule verstehen wir aber nicht einen Verein von Künstlern, die ihre Kunst von einem und demselben Meister erlernt haben, sondern einen Inbegriff von Künstlern, die ein eigenthümliches ihnen gemeinsames Prinzip befolgen. Lanzi in seiner Storia pittorica dell' Italia benennt die Schulen nach den Gegenden, wo die Meister ihre Kunst betrieben haben, und so unterscheidet er in Unteritalien die Schulen von Florenz, Siena, Rom und Neapel; in Oberitalien die von Venedig, Mantua, Modena, Parma, Cremona, Mailand, Bologna, Ferrara, Genua, Piemont. Es ist dies eine äußerliche Eintheilung, bei der das eigenthümliche Wesen jeder Schule außer Augen gelassen ist, und die leicht die richtige Einsicht in den damaligen Zustand der Malerei erschwert. Ueberhaupt verwickelt die Annahme von so vielen Schulen in eine Menge von Widersprüchen und Ungereimtheiten. Wir unterscheiden nur zwei Hauptschulen, die schon genannt wurden, die florentinische und die umbrische. Der charakteristische Unterschied dieser beiden Schulen besteht darin, daß die Florentiner mit klarem, bewußtem Sinn auf das Leben und seine Erscheinungen eingehen, und das Irdische in seinem Verhältniß zum Ueberirdischen darzustellen suchen; während den Sienesern oder der umbrischen Schule eine tiefe Innerlichkeit des Gefühls eigenthümlich ist, die mit liebevoller Wärme ihre Darstellungen durchdringt und verklärt; oder wir können auch sagen, die florentinische Schule liebe die Wirklichkeit, offenbare also einen mehr

dramatischen Charakter; Bewegung und Handlung herrsche vor; dagegen sei der Charakter der umbrischen Schule weich, lyrisch, der es liebt, die innere Seelenschönheit darzustellen. Es versteht sich jedoch von selbst, daß beide Schulen wechselweise auf einander ihren Einfluß ausübten; daher tritt das Charakteristische der beiden Richtungen nicht immer scharf hervor. Uebrigens lieben es die Meister der umbrischen Schule, stille Scenen aus dem Leben der heiligen Familie oder aus der heiligen Geschichte überhaupt darzustellen. Das Auge scheint öfters auf keinen besondern Gegenstand gerichtet zu sein, sondern nach Innen, in die eigene selige Welt zu schauen. Dieser mystischen Darstellungsweise entsprechen auch die umgebenden Gegenstände; häufig entsprossen Blumen in der Nähe des göttlichen Kindes, ein Lamm steht ihm zur Seite, eine Quelle bricht hervor. Der Hintergrund ist licht und sonnig, und zieht das Auge von der irdischen auf eine höhere, verklärte Welt hin. Wir sprechen also zuerst von der florentinischen, dann von der umbrischen Schule.

I. Malerei in Italien.

a. Florentinische Schule.

An der Spize der florentinischen Schule steht Giovanni Cimabue. Er wurde im Jahre 1240 geboren; sein Todesjahr ist aber nicht ganz bestimmt anzugeben, da einige Historiker das Jahr 1300 annehmen, während andere berichten, er habe im Jahre 1303 noch gearbeitet. Sein Vater wollte ihn für die wissenschaftliche Laufbahn bestimmen und schickte ihn deßhalb zu einem Verwandten, der die Novizen des Klosters Santa Maria Novella in der Grammatik unterrichtete. Statt den Unterricht in den Regeln der Grammatik zu hören, zog es aber Cimabuè vor, seine Bücher mit allerlei Figuren zu bemalen. Zu seinem Glücke waren gerade damals einige griechische Maler vom Magistrate nach Florenz berufen worden, um die Kirche S. Maria Novella auszumalen. Cimabuè schlich sich öfters heimlich aus

der Schule fort und sah den Malern ganze Tage in ihren Arbeiten zu. Durch inständiges Bitten erhielt er endlich von seinem Vater die Erlaubniß, die wissenschaftliche Laufbahn mit dem Studium der Kunst vertauschen zu dürfen. Er wurde nun diesen griechischen Malern anvertraut, deren Arbeiten er so sehr bewunderte. Durch seinen unermüdlichen Fleiß brachte er es aber bald dahin, daß er seine Lehrer im Kolorit und in der Zeichnung übertraf und die engen Grenzen der Schule überschritt. Nicht lange nachher gereichten schon seine Werke seiner Vaterstadt zu großem Ruhme. Während des heftigen Krieges nemlich zwischen den Guelfen und Ghibellinen hatte er sich auf eine nahegelegene Villa zurückgezogen, um in seinen Studien und Arbeiten nicht gestört zu werden. Hier fertigte er nun für die Kirche S. Maria Novella das Bild der heiligen Jungfrau mit dem Jesuskinde auf Holz mit Wasserfarben, das sich noch in dieser Kirche zu Florenz befindet. Dieses Bild rief eine allgemeine Begeisterung hervor. Zu seinem großen Erstaunen sah Cimabuè eines Tages, als dasselbe aus seiner Werkstätte wandern sollte, all seine Mitbürger, Männer und Frauen, vor seinem Hause versammelt. Um das Gemälde gebeten, übergab er es; und nun begann für ihn der glänzendste Triumph, der je einem Maler zu Theil geworden ist. Trompeter eröffneten mit Siegeshymnen den Zug; ihnen folgte eine große Anzahl Truppen. Zehn Magistratspersonen trugen das Bild; das Volk folgte unter Gesängen zum Ruhme des Künstlers. So bewegte sich der Zug durch alle Straßen der Stadt und die öffentlichen Plätze; endlich wurde das Gemälde in der Kapelle, zu deren Schmuck es dienen sollte, aufgestellt. Das war aber nicht der einzige Beweis der allgemeinen Bewunderung, den Cimabuè erhielt. Nach dem Siege bei Benevent über Manfred, der sich gleichfalls um den Thron von Sicilien beworben hatte, war der ritterliche Karl von Anjou, der Bruder Ludwigs IX., nach Toskana gekommen. Als er durch Florenz kam, glaubte ihm der Magistrat kein größeres Vergnügen bereiten zu können, als ihn zu einem Besuche in Cimabuè's Werkstätte einzuladen. Wirklich wurde auch der junge Monarch beim Anblick einer heiligen Familie, die der Künstler noch nicht vollendet hatte, so begeistert, daß er ausrief: „Wahrlich, seit ich

König bin, hat mir dies das größte Vergnügen bereitet.“ Bei seinem Tode wurden ihm die nemlichen Ehrenbezeugungen, wie den Nobili, erwiesen. „Dieser Künstler,“ sagt Lanzi in seiner Geschichte der Malerei, „zog die Natur bei all' seinen Werken zu Rathe; er verbesserte theilweise die steife Zeichnung, wußte das Haupt zu beseelen und gruppirte Figuren mit mehr Kunst, als die Griechen. Aber seine Madonnen sind nicht schön, und all seine Engel auf einem und demselben Bilde gleichen einander, wie ein Ei dem andern. Die Bilder der Maria zeichnen sich zwar durch Natürlichkeit aus, auch die Farbe ist nicht mehr so dunkel, sondern etwas heller. Allein der Künstler fußte eben durchaus auf griechischer Technik und Künstlertradition, weßhalb all seine Werke, wie z. B. die Geburt des Heilandes, das Begräbniß Christi und seine Wandmalereien in der Oberkirche S. Franzesko zu Assisi in Stellung, in der Zeichnung und Manier etwas Steifes und Hartes zeigen. Zwar ist seine Zeichnung besser, als die der Griechen, er hatte eine tiefere Kenntniß der Formen, er wußte die Kunst besser zu handhaben und die vorgefundenen Vorstellungen auszubilden, auch seinen Figuren, wie d'Agincourt sagt, mehr Bewegung und Ausdruck zu geben. Aber den Namen eines Regenerators der christlichen Malerei, den ihm Vasari und Spätere beilegen, verdient er nicht. Es gebührt ihm das Verdienst, die christliche Malerei in Rücksicht auf Zeichnung und edlere Form, Kolorit und Ausdruck weiter ausgebildet, eine bessere Periode angebahnt, und endlich das Talent seines geistreichen Schülers Giotto entdeckt zu haben.

Giotto wurde im Jahre 1276 in der nemlichen Gegend, wo Cimabuè und Michel Angelo zum erstenmale das Tageslicht erblickten, in einem nicht weit von Florenz entlegenen Dorfe, Namens Vespignano, geboren. Sein Vater hieß Bondone und war ein einfacher Taglöhner. Giotto war einer von jenen Glücklichen, die, obwohl arm und von niederer Abkunft, von Gott mit einem Reichthum der Geistesgaben zuweilen ausgerüstet werden, wodurch sie all ihre Zeitgenossen überragen. Er wurde nicht blos in der Malerei ein großer Meister, sondern auch in der Sculptur und Architektur. Ohne die feine Beobachtungsgabe des Cimabuè wäre aber vielleicht dieses große Talent für die

Welt verloren gegangen. Es wird nemlich erzählt, daß Giotto in seinen Knabenjahren die Schafe hüten mußte und für den Hirtenstand bestimmt war. Eines Tages sei nun Cimabuè von Florenz nach Vespignano gegangen und habe den jungen Hirten getroffen, der öfters das Bild seiner Hämmel in Sand zeichnete und eben eines seiner Schafe mit einem spitzigen Steine auf einen Felsen gezeichnet hatte. Erstaunt beim Anblicke dieser Zeichnung des Naturzöglings, faßte Cimabuè sogleich den Entschluß, einen Maler aus ihm zu machen. Er nahm ihn, nachdem er von seinem Vater die Erlaubniß hiezu erhalten hatte, mit sich nach Florenz. Als Giotto zum erstenmale die Werke seines Lehrers sah, kam er fast außer sich vor lauter Freude und Verwunderung. Eines Tages war er ganz allein in der Werkstätte; in sich gekehrt und tiefsinnig stand er vor einem Werke seines Meisters, so daß er die Anwesenheit desselben, der zurückgekehrt war, nicht bemerkte. Plötzlich schauderte er zusammen und brach in Thränen aus. Cimabuè trat näher und fragte ihn, warum er weine? Er antwortete nur: „Ach, wann werde auch ich einmal ein solches Meisterwerk hervorbringen?" Indeß machte er bei dem Unterrichte und an der Hand seines Meisters immer größere und zulezt solche Fortschritte, daß der Schüler seine Mitschüler und selbst seinen Lehrer übertraf. Mehr als zwanzig Städte haben Werke von seiner Hand aufzuweisen, besonders waren aber bis zu seinem Tode, 1336, Rom und Assisi der Schauplatz seiner Thätigkeit. In der Kirche des heiligen Franziskus zu Assisi über dem Grabe des Heiligen malte er geistreiche Allegorien, die drei Gelübde des Franziskanerordens und den heiligen Franziskus in himmlischer Verklärung darstellend. Sehr sinnig ist die Darstellung, wie Christus den Franziskus mit der Armuth, seiner Braut, vermählt. Zu diesem Bilde hatte die göttliche Komödie seines Zeitgenossen und Freundes Dante den Anlaß gegeben (Paradies XI. V. 58. ff.). Ein anderes Bild stellt den Heiligen, von seinen Schülern umgeben, dar. Franziskus spricht begeisterte Worte; seine Mönche hören ihm mit gespannter Aufmerksamkeit zu und tragen den Ausdruck der tiefsten Verehrung auf ihrem Angesichte. Pisa ist im Besize seines Hauptwerkes, welches den stigmatisirten Franziskus vorstellt. Auf einem andern weniger

gelungenen fährt Franziskus in einem Wagen zum Himmel. In diesen Gemälden zeigt er, in welch innigem Verhältniß er zu der romantischen Richtung seiner Zeit stund, zugleich aber auch, welch erfinderischer, schöpferischer Geist er war. Noch mehr zeigte er dies durch die Wandmalereien, die er in der Kirche S. Annunziata dell' Arena zu Padua ausführte. Die Tugenden und Laster sind allegorisch dargestellt. Die Keuschheit malte er als eine weibliche Figur, die auf einem Felsen sitzt; man bietet ihr Kronen, Schäze und Kränze, aber sie läßt sich nicht besiegen. Die Armuth geht mit bloßen Füßen auf Dornen; die Buße treibt mit einer Geißel in der Hand die Unlauterkeit von dannen. In dieser Kirche stellte er auch die Geschichte der heiligen Jungfrau, das Leben ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht. Er verfertigte auch das merkwürdige Mosaikwerk, das man heutzutage noch im Vatikan bewundert; dasselbe stellt den heiligen Petrus dar, wie er auf dem Wasser wandelt; und ein anderes Schiff auf sturmbewegtem Meere ist ein Bild der christlichen Kirche. Diese beiden Gemälde und noch andere, z. B. ein nicht unbedeutendes, die Verkündigung eines Jubiläumsablasses durch den Pabst Bonifazius VIII., verfertigte er auf Befehl dieses ebengenannten Pabstes, der ihn nach Rom kommen ließ und ihn mit mehrern Arbeiten beauftragte. — Zu Florenz malte er Fresken in der Kirche S. Croce und eine Krönung Maria's für den Hauptaltar dieser Kirche. Auch Miniaturen fertigte er zu einer Handschrift, die das Leben des heiligen Georg enthält und im Archiv der Peterskirche zu Rom aufbewahrt wird. Endlich verdanken wir ihm auch noch ein Porträt, das uns die ernsten und magern Züge des berühmten Ghibellinen, seines Freundes Dante Alighieri, schauen läßt. Doch es wäre zu weitläufig, alle Gemälde Giotto's hier aufzuführen. In allen Städten, durch die er kam, finden sich Werke von seiner Hand. Dante in seinem Fegfeuer, cant. XI. v. 94. 95. 96., sagt von Giotto:

> Credette Cimabue nella pintura
> Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido
> Si che la fama di colui oscura. —

Und Petrarka sagt: ... Al qual la bella natura parte di se somigliante non occulto. Auch Boccaz, Villani und namentlich florentinische Geschichtschreiber erheben ihn mit Lobsprüchen. Diese sind indeß so allgemein gehalten, daß man nichts Bestimmtes, Charakteristisches aus ihnen entnehmen kann. Nur der Ausspruch des Boccaz in seinem Decamerone zeigt, daß er die Natürlichkeit in die Malerei eingeführt habe, was auch Ghiberti an ihm rühmt. Es war nemlich durch die Vermischung des griechischen und lateinischen Styls, wovon wir schon gesprochen haben, eine gewisse Unentschiedenheit erzeugt worden. Dieser machte nun Giotto dadurch ein Ende, daß er mit den Griechen für immer brach und die Malerei der Naturnachahmung näher brachte. In seinem neuerungssüchtigen, großartigen Streben, seinen Zeitgenossen eine durchaus neue Bahn zu zeigen und zu brechen, warf er aber auch die altreligiösen Symbole und die Typen ächtchristlicher Vorstellungen und Charaktere über Bord, welche die bessern griechischen Maler aus frühern Zeiten noch aufbewahrt hatten. Er entäußerte sich so, indem er die veralteten Manieren abwarf, zugleich auch des hohen, ächtchristlichen und ächtkünstlerischen Geistes, welcher aus den vielfach verkümmerten Werken der Griechen stets hervorleuchtet. Leider ahmten ihm die italienischen Maler des 14. und 15. Jahrhunderts in diesem neuerungssüchtigen Streben nach. Welchen Nachtheil aber dieses Stabbrechen über diese altreligiösen Symbole und diese Kunsttradition auf die Malerei überhaupt, und besonders zur Zeit der Reformation und nachher auf die Kunst ausübte, da ein großer Theil der Christenheit allzustark von der Kenntniß der frühern christlichen Jahrhunderte sich entfernte, werden wir an den würdelosen Schatten der Kunst, an dem ruhelosen Schwanken bei dem Mangel einer festen, sichern Stüze des Gedankens, und an der Vermischung von religiöser und profaner Malerei ersehen. Wenn wir hier auf einen Nachtheil, den Giotto's Prinzip mit sich brachte, aufmerksam machten, und einen Tadel gegen denselben auszusprechen wagten, der sonst mit allen Lobeserhebungen überhäuft zu werden pflegt, so geschah dies rein deßhalb, weil dies Prinzip in der Entwicklung der christlichen Malerei, um die es sich hier ja handelt, einen entschieden nachtheiligen Einfluß

ausgeübt hat. Cimabuè und Duccio suchten ebenfalls die starren, steifen Formen der Griechen abzustreifen; aber sie erkannten auch den tiefchristlichen Geist, die Würde und intensive Schönheit, die sich in vielen dieser Gemälde aussprachen, an und ahmten sie nach. Giotto aber durchbrach alle Schranken; er warf mit der mindervollkommnen Form auch den herrlichen Inhalt, der darunter verborgen lag, fort, und brach mit der griechisch-christlichen Tradition auf immer. Giotto that einen gewichtigen Schritt. Er riß sich von den griechischen Vorbildern los und trat mitten ins Leben, in das Menschliche und Individuelle hinein, sowohl der Conception als Ausführung nach, und paßte die menschlichen Charaktere und Formen dem religiösen Gehalte an, den sie ausdrücken sollten. Er, wie die meisten italienischen Maler des 14. und 15. Jahrhunderts, suchte die Vortrefflichkeit ihrer Kunst hauptsächlich in der Auffassung des Lebens und der Individualität. Sie wären aber sicherlich auf Irrwege gerathen, hätte nicht ihr richtiger, frommer Sinn, wodurch sie den religiösen Darstellungen doch ihre Würde zu erhalten wußten, sie davor bewahrt. — Giotto änderte ebensowohl die bisherige Zubereitungsart der Farben, als er die Auffassungsweise und Richtung der Darstellung umwandelte. Die Griechen haben sich wahrscheinlich, wie aus chemischen Untersuchungen hervorgeht, des Wachses zum Bindungsmittel der Farben bedient, wodurch der gelblichgrünliche, verdunkelnde Ton entstand, welcher nicht durchweg aus den Wirkungen des Lampenöls zu erklären ist. Dies zähere Bindungsmittel der griechischen Meister gab Giotto ganz auf und ging zum Anreiben der Farben mit geklärter Milch junger Sprossen unreifer Feigen und mit andern minder öligen Leimen über, welche die italienischen Maler des frühern Mittelalters vielleicht schon, ehe sie sich wieder der strengern Nachbildung der Byzantiner zuwandten, im Gebrauche gehabt hatten. Diese Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluß aus, sondern ließen sie hell und klar. — Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rücksicht auf Wahl der Gegenstände und deren Darstellungsweise in die italienische Malerei hineinkam. Schon Ghiberti rühmt von Giotto, daß er die rohe Manier der Griechen verlassen und, ohne über das Maaß

hinauszugehen, die Natürlichkeit und Anmuth eingeführt habe. Und Boccaz sagt von ihm: daß die Natur Nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachzubilden verstehe. Es ist wahr und nicht zu leugnen, daß es den byzantinischen Gemälden an der Naturanschauung fehlte. Giotto erkannte dies und machte sich's zur Aufgabe, das Gegenwärtige und Wirkliche ins Auge zu fassen, die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, zu vergleichen. Er liebte es deßhalb, Scenen aus dem Leben der Heiligen, deren die Gläubigen damals schon eine ziemliche Anzahl verehrten, darzustellen. So forderte und gebot ihm der Inhalt selbst, auf Natürlichkeit und die leibliche Erscheinung, auf die Darstellung von bestimmten, bekannten Charakteren, Handlungen, Leidenschaften, Stellungen und Bewegungen ein besonderes Augenmerk zu richten. Eben deßhalb gewann denn auch das Weltliche immer mehr Platz und Ausdehnung bei ihm, und er verschmähte es nicht, dem Burlesken neben dem Pathetischen einen Platz einzuräumen, so daß Herr v. Rumohr mit Recht die Bemerkung macht: „Unter diesen Umständen weiß ich nicht, was Einige wollen, welche sich mit aller Kraft darangesetzt haben, die Richtung und Leistung Giotto's als das Erhabenste der neuern Kunst anzupreisen. Meinten sie, daß er ein lebendiger, geistreicher, beobachtender, nachdenkender Künstler gewesen, so dürften wir übereinstimmen. Doch fürchte ich, daß sie wähnten, er habe eben solche Ideen, welche die Seele der christlichen Kunstbestrebungen sind, in besonderer Tiefe und Reinheit aufgefaßt, und hierin dürften sie im Irrthum sein." Wenn auch Boccaz und Ghiberti, Vasari und Lanzi den Giotto mit Lobpreisungen überhäufen, wenn ein Schriftsteller unseres Jahrhunderts sogar den höchsten Gipfel von Lobspendungen erreicht hat, wenn man ihn auch als einen schöpferischen Riesengeist anerkennt, und seine Leichtigkeit in der Zeichnung, seinen wahren Ausdruck, der eine nothwendige Folge seiner einfachen und wahren Manier, zu zeichnen, war, seinen erfinderischen Geist in Komposition und Ausführung, sein helleres, frischeres Kolorit zugesteht und zu schäzen weiß, so blieb er doch, wenn man seine Werke in ihren Einzelnheiten durchgeht und zergliedert,

in mancher Hinsicht hinter den Leistungen eines Duccio und Cimabuè zurück, und stand in seiner Richtung auf die Vermenschlichung und Natürlichkeit doch noch immer auf einer im Ganzen ziemlich niedern Stufe. —

Unter den Malern der florentinischen Schule, welche das naturalistische Princip Giotto's mit dem meisten Feuer weiter verfolgten, verdienen seine Schüler Capanna und Taddeo Gaddi zuerst genannt zu werden. Der Grundsatz des Erstern war, sich nicht von der Natur zu entfernen, sondern sich so genau als möglich an sie zu halten. Daher zeichnen sich all seine Bilder, besonders die heilige Jungfrau, und ein anderes, welches die Büßerin Magdalena zu den Füßen des Herrn darstellt, durch Wahrheit des Ausdrucks, correcte Zeichnung und einfache Bewegungen aus. Auch in Beziehung auf das Kolorit machte er Fortschritte; dasselbe ist heller und glänzender. — Von dem andern Schüler Giotto's, Taddeo Gaddi, führen Ghiberti und Vasari mehrere Werke an, von denen aber die meisten nicht mehr erhalten sind. Zu seinen bedeutendsten gehören die Wandmalereien, die sich an einer Seitenwand der Kapelle Baroncelli in der Kirche S. Croce zu Florenz finden, und die schon Vasari unter den wichtigern Werken des Taddeo aufzählt. Unter dem gothischen Bogen erblickt man einen Hirten, welcher, während seine Schafe aus einer Quelle trinken, auf seiner Flöte zu blasen scheint. Seitwärts ist die Geburt der Madonna dargestellt; das Kosen der Weiber mit der Neugebornen ist vortrefflich ausgedrückt. In der Trauung der Jungfrau spricht sich lebendige Bewegung und große Abwechslung der Gesichtszüge aus. Es werden ihm zwar noch mehrere Freskogemälde zu Florenz, Pisa und Arezzo zugeschrieben; v. Rumohr bezweifelt aber ihre Aechtheit. Taddeo, wie auch seine beiden Söhne, Angiolo und Giovanni Gaddi, sind treue Nachahmer ihres Meisters Giotto; doch ist ihren Werken Etwas Anmuthvolles, Gemüthliches eigen, sie verstehen es, idyllische Scenen recht ansprechend darzustellen, schöne, anmuthvolle, zierlich abgerundete Köpfe zu bilden, und verdienen, wenn sie auch die Kunst ihres Meisters nicht wesentlich gefördert und weiter gebracht haben, doch Anerkennung. In der Zeichnung,

im Charakter und Ausdruck ernster, feierlicher Stimmungen sind sie weit hinter Giotto zurückgeblieben.

Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino. Von seinen Werken haben sich in der Kapelle Bardi, zur äußersten Linken des Chores von S. Croce zu Florenz, Darstellungen aus der Legende des heiligen Sylvester und anderer Heiligen, wie auch eine Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi bis auf unsere Zeit in gutem Stande erhalten. Sie rechtfertigen die Lobsprüche, welche Ghiberti und Vasari diesem Künstler ertheilt haben. Die Begebenheiten sind gut und anschaulich dargestellt; in den Heiligenbildern spricht sich tiefer Ernst und Ehrfurcht gebietende Würde aus; die Volksmenge zeigt große Spannung, Erstaunen, Zweifel, festen Glauben, wie eben der Eindruck wunderbarer Begebenheiten bei den Leuten ein verschiedenartiger ist. — In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verdient der Schüler des Taddeo Gaddi, Giovanni da Melano, genannt zu werden. Er verbindet mit der Anmuth der Gebärde und Schönheit des Charakters tiefe Innigkeit des Ausdrucks, fand aber zu seiner Zeit, vielleicht wegen der gewerbsmäßigen Richtung der alten toskanischen Maler, oder wegen der allgemeinen Begeisterung für Giotto, nicht die verdiente Anerkennung. Von ihm findet sich in der Klosterkirche der Observanten zu Florenz ein Altargemälde, das einen todten Christus darstellt, der von Maria und Magdalena unterstützt wird; im Grunde steht Johannes vom Nimbus der vordern Figuren fast verdeckt. Die Köpfe, wie die ganze Gestalt des bis auf die Kniee nackten Christus übertreffen jede billige Erwartung. Das bedeutendste Werk aber, das Vasari dem Giovanni zuschreibt, ist das Leben der Jungfrau Maria an dem Gewölbe des Kreuzschiffes zur Rechten des heiligen Grabes in der untern Kirche des heiligen Franziskus zu Assisi. Die einzelnen Darstellungen sind die Anbetung der Könige, der Gruß der Elisabeth, die Geburt Christi, die Flucht nach Aegypten, der Kindermord, Christus im Tempel, Josef und Maria mit dem jungen Jesus auf der Heimkehr von Jerusalem. Bei all diesen Gemälden erregt die Weichheit der Behandlung und die Ausbildung der Form Staunen, so daß man wohl behaupten darf, kein anderer Künstler jener Zeit sei ihm in dieser Beziehung

gleichgekommen. Er ist seiner Zeit eigentlich vorangeeilt, und verdiente, unter die Koryphäen und nicht unter die untergeordneten Meister gezählt zu werden.

Ein ebenso bedeutender Künstler aus der florentinischen Schule ist Andrea di Cione Orcagna (nach Vasari Orgagna) von 1329 — 1380. Er war zugleich Bildner und Architekt, und verdankt seinen Ruhm hauptsächlich dem Altargemälde in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Der Name des Künstlers und das Jahr der Vollendung, 1357, stehen darauf. Das Bild stellt den Erlöser und Heilige dar. An der Fensterwand der Kapelle ist das jüngste Gericht, links an der Wand das Paradies gemalt. Die Tiefe des Ausdrucks und die schönen Formen fesseln das Auge; auch die Technik ist eine durchgebildete. Das Gemälde in der Halle des Campo santo zu Pisa, und ein anderes, „das jüngste Gericht", scheinen den Gesängen Dante's entnommen zu sein und können gemalte Gedichte genannt werden. Andrea di Cione war sehr für die Ideen Dante's eingenommen, weßhalb auch all seine Gemälde Etwas Mystisches an sich tragen, das sich mehr fühlen als beschreiben läßt.

Das Streben der florentinischen Schule, durch und durch naturgetreue Formen des Körpers und den richtigen Ausdruck der Gefühle, Empfindungen, Leidenschaften, überhaupt des ganzen Seelenlebens zur Darstellung zu bringen, ist leicht zu ersehen an den Werken eines Buonamico, der wegen seiner wizigen Einfälle und lustigen Streiche den Spottnamen Buffalmaco erhielt, eines Nicola di Pietro und Lorenzo di Bicci, welche beide am Ende des 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebten und malten.

Giotto's Ruhm gründete sich, wie wir uns erinnern, theils auf Abänderung der Manier oder der malerischen Handhabung, theils auf die Einführung einer neuen Richtung, auf Handlung und Bewegung und freiere Erfindung. Nach ihm blieb die Malerei wohl ein ganzes Jahrhundert, besonders in Florenz, hinsichtlich der Manier auf der Stufe, auf die sie Giotto erhoben hatte. Was aber den Geist betrifft, so blieben die meisten Maler weit hinter ihrem Vorbilde zurück. Viele Namen und namenlose Werke aus dieser Epoche der sogenannten giottesken Maler

könnten hier angeführt werden. Da sie sich aber in der Regel von ihrem Vorbilde nur durch größere Fertigkeit des Pinsels, oder durch kühne, oft verwegene Leichtigkeit in der Darstellung, besonders der Gewandung, unterscheiden, keinen Fortschritt begründeten und häufig nur mechanische Nachahmer waren, so übergehen wir die meisten und führen nur solche an, die einen wesentlichen Fortschritt in der Malerei begründeten, oder wenigstens einen bedeutenden guten oder schlimmen Einfluß darauf ausübten. Am Ende des 14. Jahrhunderts trat in der florentinischen Schule eine gewisse Gleichgültigkeit und Trägheit ein. Man begnügte sich mit der hergebrachten Kunstmanier und geistloser Nachahmung; es fehlte den Malern an der Begeisterung und daher auch an dem Streben, Schönes und wahrhaft Künstlerisches hervorzubringen. Fertige Handhabung der giottesken Manier genügte den meisten, und sogar von dem sie umgebenden Leben und Wirken lenkten sie ihre Blicke ab, worauf sie doch durch ihre Richtung angewiesen waren, und sahen vielfach nur auf die Werke ihrer unmittelbaren Vorgänger und bildeten sich hienach. So mußte natürlich die Kunst immer mehr sinken. Es fehlten ihr hauptsächlich präcise, accurate Formen, harmonische Uebereinstimmung der Charaktere, der Situationen, perspektivische Zeichnung, Rundung, physiognomische Feinheit und Schärfe. Mehrung der Rundung, tieferes Eingehen in die Austheilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigen Abstufungen des Reizes und die Bedeutung der menschlichen Gesichtsformen waren die nächsten Voraussezungen alles Fortschrittes der malerischen Darstellung. Zwei Geister theilten sich in die Lösung dieser Aufgabe, Masaccio und der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Masaccio (1402 — 1443) übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersezung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole (1387 — 1455) hingegen die Ergründung des innern Zusammenhanges und der tiefern Bedeutung der menschlichen Gesichtszüge.

Masaccio's Lebensverhältnisse übergehen wir, da wir bei dem Mangel gleichzeitiger Quellen allein auf Vasari angewiesen sind, dessen Darstellung sich auf mündliche, große Zweifel erregende Traditionen gründet. Ihm zufolge war Masolino da Panicale

der nahe Vorläufer des Masaccio, und hat derselbe durch stärkere Bezeichnung der Gesichtszüge, durch nicht unglückliche perspektivische Darstellung von Gebäuden lezterm die Bahn angedeutet und gebrochen, die er einzuschlagen hatte. Masaccio schlug wirklich diese Bahn ein und wußte seinen Gemälden durch schöne Rundung, durch Licht und Schatten und perspektivische Zeichnung einen besondern Reiz zu verleihen. Hievon zeugen seine Wandmalereien in der Kirche des heiligen Klemens und in der Kapelle der heiligen Katharina zu Rom. d'Agincourt ließ sie abzeichnen, und findet sich die Zeichnung im 6. Bd. Taf. 152. Die Gemälde in der Kapelle Brancacci in der Karmelitenkirche zu Florenz wurden ihm in neuerer Zeit wieder namentlich von Herrn v. Reumont abgesprochen. Derselbe sagt: „Masaccio's Ruhm verliert kaum dabei, wenn ihm auch dies gemeinhin am meisten bewunderte Gemälde (Petrus und Paulus zum Tode verurtheilt) in der Kirche del Carmine abgesprochen werden muß." Seine Gemälde: „Das Sakrament der Taufe," Adam und Eva, zwei Kranke zu den Füßen des Apostels Petrus, die auf ihre Heilung hoffen, die Geschichte des Zinsgroschens und der Almosenvertheilung des Petrus sichern seinen Ruhm und zeigen deutlich, was er leistete, auf welche Weise er unter den Zeitgenossen am meisten zur Fortbildung der Kunst in Beziehung auf Naturwahrheit der Körper, Modellirung, Gewandbildung, freiere Anordnung der Komposition und Großartigkeit der Massen beigetragen hat. Hoheit und männliche Würde charakterisiren all seine Gemälde, wie auch gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten. Seine menschlichen Gestalten, sagt Lanzi, sind porträtartig. Masaccio pflegte nemlich viele Florentiner, die auf irgend eine Weise sich über die gewöhnliche Menge erhoben, auf kleinere Tafeln zu porträtiren, um sie dann bei der Ausarbeitung seiner größern Werke zur Hand zu nehmen und in denselben anzubringen. Dem sei wie ihm wolle, das ist gewiß, daß den menschlichen Gestalten Masaccio's eine wunderbare Würde und Größe des Geistes eigen ist, die seinen Gemälden einen porträtartigen Charakter verleihen. Als der Grundton seines Charakters kann der Ausdruck eines strengen, auf Ernst und sittliche Würde gerichteten Sinnes betrachtet werden. Aus ihm erfolgte natürlich jenes

Streben nach tiefster Wahrheit, nach Bezeichnung der leisesten Bewegungen des Gedankens und der Empfindung in der geistigen Natur, sowie nach Darstellung des Individuellsten in der körperlichen Erscheinung des Menschen, überhaupt seine naturgemäße Auffassung und kirchliche Darstellung.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole hat durch Zurückgezogenheit von der stürmischen Welt, durch Gebet und Betrachtung jene Reinheit der Seele, jene Erhabenheit des Geistes über das Irdische, jene Seligkeit in Gott, jenes übernatürliche, himmlische Wesen erlangt, das nur frommen, heiligen Menschen eigen ist und sie wie mit einem Verklärungsglanze umgibt. Dieser fromme Dominikaner malte niemals, wie Vasari erzählt, ohne vorher mit Innigkeit gebetet zu haben; er stellte nie das Leiden Christi dar, ohne dabei bittere Thränen zu vergießen; er besserte nie an seinen Malereien Etwas aus, weil er glaubte, das Gelingen derselben beruhe auf unmittelbar göttlicher Eingebung. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß all seine Gemälde ein himmlischer Hauch durchdringt, daß Etwas Mystisches, Geheimnißvolles über sie ausgebreitet ist, daß sie nicht von einem Menschen, sondern von einem Himmelsbewohner gefertigt zu sein scheinen. Giovanni da Fiesole ist, wenn man so sagen darf, ein mystischer Maler. Ein Sommermorgen der Andacht, eine Sabbathstille liegt auf den Werken dieses frommen, vom Verderben der Welt nicht berührten Malers. Er hat ein höheres, vergottetes Leben geführt, und dies innere, mystische Leben, diesen innern Frieden, diese göttliche Liebe und Anmuth, die er empfunden und erlebt hat, wußte er auch auf seinen Gemälden auszudrücken und ihnen gleichsam einzuhauchen. Die Wirkung derselben auf den Betrachtenden ist aber um so stärker und ergreifender, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern dieselben auf eigenthümliche Weise zu individualisiren versteht. Man könnte glauben, Fiesole gehöre wegen seiner zarten Auffassung, seiner religiösen Hingabe und seines geistigen Strebens und höhern, göttlichen Lebens mehr der sienesischen, als der florentinischen Schule an; sein geistiges Streben habe ihn von der Objectivität abgezogen und er habe sich in sich selbst concentrirt.

Dem war aber nicht so; er war vielmehr eine von jenen reichbegabten Naturen, die die Vorzüge der einen Schule mit denen der andern zu verbinden und zu einigen verstund. Er war es im Gegentheil, der den menschlichen Gesichtsformen zuerst ihre volle Bedeutung abgewann und deren mannigfaltigste Abstufungen benützte, seinen Darstellungen eine größere Fülle und Deutlichkeit zu geben. Zwar verleugnet Angelico nirgends die vorwaltende Stimmung seiner Seele; aber aus seinen Gesichtsbildungen, deren innerer Zusammenhang ihm zuerst aufgegangen ist, kann man leicht ersehen, daß er den Einen Charakter milder Seelengüte durch unermeßlich viele Abstufungen hindurchzuführen sich bestrebte. Er hatte mit der Miniaturmalerei angefangen; leider sind die meisten derselben nicht mehr vorhanden. Vasari, der viele derselben in Chorbüchern der Klöster seines Ordens gesehen haben will, sagt, daß er für die Schönheit und Ausbildung derselben keinen Ausdruck habe. Werke seines Pinsels sind übrigens nicht selten, im Gegentheil in großer Anzahl über das mittlere Italien verbreitet. Er malte in Florenz und Rom. Eines seiner bedeutendsten Werke sind die Fresken im Dominikanerkloster S. Marco zu Florenz. Alle Zellen und Kreuzgänge sind mit solchen geschmückt. Im Kapitelsaale des Klosters sind unzählige Heilige dargestellt, von denen Vasari sagt, daß er sich im Anschauen derselben nie habe ersättigen können. Von seinen Engelsköpfen bemerkt derselbe Schriftsteller, daß sie im Himmel nicht anders sein können (non possono essere altrimenti in cielo). Pabst Nikolaus V. ließ ihn nach Rom kommen und beauftragte ihn, eine Kapelle im vatikanischen Pallaste auszumalen. Er stellte hauptsächlich irdische Bedrängnisse, Qualen und Leiden heiliger Personen, z. B. des heiligen Stephanus und Laurentius, dar. Auf die mannigfaltigste Weise verstand er es, eine mehr als irdische Freude, eine himmlische Seligkeit aus ihren Angesichtern hervorleuchten zu lassen. Troz der größten Schmerzen wohnt der göttliche Friede in ihrem Innern, und Nichts vermag die Festigkeit ihres Willens und ihrer Hoffnung zu erschüttern. Seine Gemälde werden daher jetzt noch bewundert und dienen zur Erbauung der Gläubigen. — Nachdem Masaccio und da Fiesole den Weg zur Vollendung der Malerei gezeigt

und dieselbe mit den wichtigsten Vortheilen bereichert hatten, nehmen wir in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht den gehofften Fortschritt dieser Kunst wahr. Im Gegentheil zeigt sich, daß viele Künstler, die sich der Richtung Angelico's und Masaccio's anschloßen, wie z. B. Cosimo Roselli, Filippo Lippi, Botticelli, Pinturicchio und Andere, ihre Laufbahn aufs glänzendste begannen, später aber in eine geist- und geschmacklose Manier verfielen. Diese unangenehme Erscheinung läßt sich nur durch die allzugroße Abhängigkeit der Lehrlinge von der Schule erklären. Seit dem 13. Jahrhunderte hatte sich das Zunftwesen, dessen Vortheile man erst in neuerer Zeit wieder anzuerkennen anfing und zu schäzen weiß, immer mehr entwickelt. Nicht blos die Gewerbe, auch die Kunst war dem Zunftgeiste verfallen. Obwohl wir nun die verschiedenartigen Förderungen, welche sie dieser ächt mittelalterlichen Einrichtung zu verdanken hat, nicht verkennen, so war es doch nicht selten, daß gute und sogar vortreffliche Talente durch zu lange und große Abhängigkeit von dem Meister abgestumpft wurden, und nie selbstständig das eigenthümliche Wesen ihres Geistes darzustellen vermochten. Vielleicht hatte auch die reiche Entwicklung des bürgerlichen und städtischen Lebens damals der Kunst eine mehr bürgerliche Bestimmung angewiesen und sie, wie die andern Gewerbe, für sich in Anspruch genommen. Dies mußte nothwendig für die Kunst die nachtheilige Folge haben, daß die größten Talente vom tiefern Studium und dem ernstlichen Streben nach höherer, innerer Vollendung abgezogen wurden. Dazu kam noch, daß nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Abendlande die klassischen Studien angeregt und mit allem Fleiße betrieben wurden. Alles, was klassisch hieß, wurde bewundert; und so entstand nach und nach eine Gleichgültigkeit gegen das Christenthum, bei Manchen sogar Abneigung und Haß gegen die sittlich-religiöse Richtung desselben. Die christliche Lebensansicht wurde namentlich bei den Gebildeten, und da diese aufs innigste mit den Künstlern zusammenhängen und mit ihnen in sehr häufige Berührung kommen, bald auch bei den Künstlern immer mehr verdrängt und machte der heidnischen Plaz. Bedenken wir dazu noch, daß ein großer Theil der italienischen Maler schon früher die altreligiösen

Symbole der Kirche beseitigt, und seit Giotto eine mehr naturalistische Richtung verfolgt hatte; können wir uns wundern, daß, nachdem die Hoheit der christlichen Ideen zu schwinden, die tiefe, seelenvolle, christliche Auffassung zu sinken begann und ein kalter, äußerlicher Naturalismus immer mehr Boden gewann, die christliche Malerei nicht nur keine Fortschritte machte, sondern je mehr die Künstler christliche Ideen und Gegenstände darzustellen flohen und sich dem Naturalismus in die Arme warfen, ihre Gestalten unbelebte und würdelose Schatten wurden? Die christliche Begeisterung fehlte manchen Künstlern, sie waren nicht mehr durch und durch ergriffen und beseelt von der Wahrheit und Göttlichkeit der christlichen Religion, und darum können auch ihre Schöpfungen nur ihrer geistigen Richtung entsprechende sein. Mehrere Beispiele sollen zeigen, daß nach dem Erlöschen der Begeisterung für das Christenthum und die Aufgabe der christlichen Malerei und Kunst überhaupt nur ein einziger Weg noch offen blieb, sich über das Handwerksmäßige zu erheben, nemlich ein fröhliches Sichhingeben an die Natur und ihre Erscheinungen. Zufälligerweise bot die damalige Zeit ein schönes, heiteres Volksleben, anziehende Charaktere, reiche, wohleingerichtete Städte in einem Lande, das der Reize schon an sich so viele bot und nicht ohne Grund ein Paradies genannt wird. Es konnte daher nicht fehlen, daß empfängliche Menschen den Eindrücken der herrlichen sie umgebenden Natur ganz sich hingaben und dieselben in ihren Kunstwerken darzustellen suchten. Dies that

Cosimo Roselli (1441 — 1521), der anfangs die Bahn Angelico's eingeschlagen hatte, aber bald nach einigen glänzenden Proben seines Talents die eingeschlagene Laufbahn verließ, sich dem Eindruck der natürlichen Erscheinungen und Bildungen hingab, und mit den Jahren einer unerquicklichen Manier sich überließ. Sein vorzüglichstes Werk ist ein umfangreiches Mauergemälde in einer sehr dunkeln Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz vom Jahre 1456. Der Gegenstand der Darstellung ist die Versezung eines wunderthätigen Kelches aus dieser Kirche nach dem bischöflichen Pallaste. Eine Menge andächtigen und neugierigen Volks ist auf dem offenen Plaze vor der Kirche dargestellt, darunter finden sich sehr schöne Frauen- und Mädchen-

köpfe, sowie würdige und ernste Männergestalten, besonders unter den Priestern. Das Gemälde kann ein sehr gelungenes genannt werden. Auch ein anderes Gemälde: „die Krönung Maria's" in der Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz, enthält noch recht viel Gutes und Schönes. In einem andern dagegen, „eine Madonna, von Engeln umgeben und Heilige zu ihren Füßen," welches sich auch in der schon genannten Kirche S. Ambrogio befindet und etwa 20 Jahre später, als sein erstes Werk, verfertigt ist, wie in allen seinen spätern Werken, z. B. in seinen Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom, Pharao im rothen Meere, die Gesezgebung Mosis und das Abendmahl, zeigt sich deutlich, daß Cosimo's Leistungen mit den Jahren abnehmen, weil er dem Eindruck der natürlichen Erscheinungen sich immer mehr hingab, und den Weg verlassen hatte, von dem er ursprünglich ausgegangen war.

Ein anderer Künstler dieser Zeit (1400 — 1478) ist Benozzo Gozzoli, ein Schüler des Fiesole. Die Milde des Ausdrucks und die lichte, heitere Färbung in seinen Werken verrathen alsbald das enge Anschließen des Schülers an den Meister. Er wich aber in der Folge ungeheuer von der Richtung, die er anfangs eingeschlagen hatte, ab. Denn er am meisten von den Italienern stellt das reichste Leben, die Schönheit und Lieblichkeit der Erde und ihrer Erscheinungen in den anziehendsten, entzückendsten Bildern dar. In seinen Darstellungen finden sich reiche, landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Städten, Flüssen, Thälern, Felsen u. dgl. Die Landschaften sind selbst mit Hunden, Hasen, Rehen, Vögeln, kurz, Thieren aller Art belebt. Er neigt nicht blos zu weltlichen Darstellungen hin, er liebt dieselben. In seinen frühesten Werken, in den Freskomalereien der Kirchen S. Fortunato und S. Francesco zu Montefalco, vom Jahre 1450 zeigte Benozzo große Verwandtschaft mit Fiesole. Namentlich ist in einer Madonna in S. Fortunato, welche das auf ihrem Schoose ruhende Kind anbetet, und an einer Altartafel mit dem heiligen Thomas von Aquin, dem die Jungfrau Maria ihren Gürtel gibt, die Milde und Anmuth und der eigenthümliche Charakter Fiesole's zu erkennen. Seine weltliche Richtung verräth er aber bereits in einigen Malereien, die er vom Jahre

1464 — 1467 in einem Städtchen des florentinischen Gebiets, S. Gimignano, verfertigt hat. Der Tod des heiligen Sebastian, die Lebensereignisse des heiligen Augustinus, dessen knabenhafte Unarten und Züchtigungen sehr launig dargestellt sind, sind schon mittelmäßige Arbeiten. Am deutlichsten aber legt er seine Liebe zu weltlichen, besonders landwirthschaftlichen und architektonischen Darstellungen dar in einem kolossalen Cyclus von Wandgemälden, welche die ganze Nordwand des Campo santo von Pisa erfüllen, und die Geschichte des alten Testaments von Noah bis zum Besuch der Königin von Saba beim König David vor Augen führen. Er malte dieselbe vom Jahre 1469 bis zu seinem Todesjahre, das nach Vasari einer Grabschrift zufolge das Jahr 1478 ist.

Zu den bedeutendern Meistern der florentinischen Schule dieser Zeit gehört ohne Zweifel Fra Filippo Lippi (1412 — 1469). Er war ein Schüler Masaccio's, oder hat sich wenigstens an seinen Werken gebildet. Bis zu seinem 17. Jahre war er Karmelitermönch, verließ aber das Kloster, in dem er sich wegen seines weltlichen Sinnes unglücklich fühlen mußte. Als er sich eines Tages mit einigen Freunden an einer Spazierfahrt zur See ergözte, wurden sie von Seeräubern überfallen und Fra Filippo kam als Sklave in die Berberei. Nachdem er 18 Monate hier zugebracht hatte, malte er mit einer Kohle das Porträt seines Herrn so täuschend an die Wand, daß dieser, erfreut darüber, ihm die Freiheit schenkte und ihn mit reichen Geschenken in seine Heimath entließ. Sein ganzes Leben zeugt von seinem Weltsinne, ein Abenteuer reiht sich ans andere, so daß seine Lebensbeschreibung einem Roman nicht unähnlich ist. Fra Filippo war, wie Vasari ihn schildert, ein durch und durch sinnlicher, regellos leidenschaftlicher Mensch. Daß sich so auch in seinen Werken sinnliche Lust und ein gewisses Wohlbehagen an gemeiner Weltlichkeit ausspricht, wird man begreiflich finden. In seinen Gemälden tritt der Realismus der damaligen Zeit offen hervor. Die heiligsten Gegenstände sind oft sehr unheilig dargestellt, obwohl die Frische der Farben, eine großartige Auffassung und zarte, weiche Behandlung das Auge angenehm ansprechen. Im Chore des Domes von Prato finden sich Fresken, welche die Geschichte Johannis des Täufers und des heiligen Stephanus

darstellen. Diese Malereien verrathen eine ungewöhnliche Energie der Handlung und des Affektes; bei aller Großartigkeit der Gestalten vermißt man aber die innere Ruhe und eine reine Auffassung des Lebens. Im Chore des Domes von Spoleto malte er Fresken, welche die Verkündigung Maria's, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung Maria's darstellen. Besser sind seine Arbeiten in der Chorkapelle der Pfarrkirche zu Prato, besonders der Tod des heiligen Bernhard, die Anbetung der Könige, der Kindermord, die Darstellung im Tempel in der Kirche S. Margharitha sind mit Anmuth und Feinheit gemalt. Auch eine Madonna, die sich im Berliner Museum befindet, eine Krönung Maria's in der Akademie zu Florenz und mehrere kleinere und größere Altartafeln, woran die Galerie des Berliner Museums reich ist, sind schön und vortrefflich gemalt. Doch haben die meisten Physiognomien der Engel und Heiligen Etwas Eigenthümliches, das die weltliche Richtung Filippo's verräth und mehr auf Sinnenlust und Genuß, als auf sittliche Würde hindeutet.

Dieselbe Richtung verfolgte der Schüler Filippo's, Sandro Botticelli, der von 1437 — 1515 lebte und seinen Meister in leidenschaftlichen Darstellungen, im Ausdruck heftiger und starker Affekte durch seine lebhaft bewegte Phantasie wo möglich noch übertraf. In all seinen Werken zeigt sich das Bestreben, den Gegenstand über das Gewöhnliche zu erheben. Dies gelang ihm auch vortrefflich, namentlich in einem Rundbilde, das sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet und eine von Engeln gekrönte Madonna darstellt, und in einem großen Altarbilde, das die Akademie zu Florenz besizt, auf dem die Krönung Maria's und darunter die vier Doktoren der Kirche abgebildet sind. Sein Meisterstück von lebendigem Ausdruck heftig aufwallender Affekte lieferte er in den Mauergemälden der sixtinischen Kapelle des Vatikan, welche Kapelle Sixtus IV. erbauen und von den berühmtesten Malern mit Fresken ausschmücken ließ (1474). Von der Hand Botticelli's sind 3 Gemälde daselbst: die Feuerstrafe der abtrünnigen Israeliten, die Rotte Korah und die Versuchung Christi. Die eigenthümliche Richtung dieses Künstlers veranschaulicht auch ein Bild Sandro's, das die Wunder

und den Tod des heiligen Zenobius enthält. Dieses Gemälde, das sich in den Händen des Herrn v. Quandt zu Dresden befindet, ist merkwürdig durch den Ausdruck starker Affekte und die Entschiedenheit der Handlung. Am deutlichsten tritt aber der phantastische Hang und die Richtung Botticelli's in seinen eigentlich historischen Bildern hervor, und hauptsächlich in jenen, in welchen er antike Mythe und Allegorie in die Kunst einzuführen sich bestrebt.

Filippo Lippi und Botticelli wurden von Philippino Lippi übertroffen. Derselbe (1460 — 1505) war ein Sohn Filippo's und ein Schüler Botticelli's, wie Vasari angibt. Er zeichnete sich frühzeitig durch rührende Anmuth, die er seinen weiblichen Köpfen zu verleihen wußte, durch würdevolle Darstellung und dramatische Belebung aus. Dies ersieht man an mehrern recht lieblichen Madonnen und an seinen Freskeu in der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz, in denen er sich der einheitlichen Anordnung und der Gediegenheit des Masaccio glücklich annäherte, ohne jedoch seine Einfalt und Ruhe zu erreichen. Doch nur zu bald begegnete dem flüchtigen Geiste, was auch seinem Meister Botticelli begegnet war. Seine Kraft erlahmte, die Fertigkeit, die er sich erworben, entbehrte des tiefen, christlichen Gehaltes, der durch die Hingabe an das Weltliche verloren gegangen war, und so konnte ein trauriger Rückschritt nicht ausbleiben. Man vermißt in seinen spätern Werken besonders die geistreiche, tiefere Auffassung und den feinen Formensinn seiner bessern Madonnen. Unter diese Werke gehört eine Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien zu Florenz, eine Madonna mit dem Kinde und Engeln, und mehrere Heiligenbilder. Es war in damaliger Zeit nichts Seltenes, daß die Künstler frühzeitig alles ernste, tiefere Studium vernachläßigten und eine ganz handwerksmäßige Richtung annahmen, weßhalb ihr Geist versiegte und nur mehr armselige Schöpfungen hervorbringen konnte.

Noch stärker, als die bisher angeführten Meister, verfolgte die florentinische Richtung Domeniko Corradi, genannt Domeniko Ghirlandajo (1451 — 1495). Er steht viel höher, als die übrigen Meister dieser Zeit, denn er sah nicht so fast

auf die Form, die Erscheinungen der Natur und des Lebens schön und getreu darzustellen, als auf die Großartigkeit, Würde und Bedeutsamkeit der Lebensverhältnisse, die er veranschaulichen wollte. Für diese war er begeistert; und die schöne Form sah er nicht als Zweck, sondern als Mittel an, diesen Zweck zu erreichen. Der kirchlich religiöse Sinn war damals, als Savonarola's Sektengeist sich immer mehr verbreitete, bei den Florentinern sehr im Abnehmen begriffen und geschwächt; für das bürgerliche Leben, für bürgerliche Größe und Wohlfahrt war man begeistert. Daher kam es denn, daß die damaligen Künstler auf ihre Gegenwart und Umgebung so viel Rücksicht nahmen, daß sie Darstellungen des häuslichen und bürgerlichen Lebens ihrer Zeit mit kirchlichen und religiösen Scenen verbanden, daß sie gerne Porträte großer Staatsmänner, Künstler, überhaupt auffallender Menschen in ihre Werke aufnahmen. Solche Darstellungen liebte auch unser Ghirlandajo. Dies beweisen seine Freskogemälde in der Chorkapelle zu S. Maria Novella in Florenz, wo Darstellungen aus dem Leben Johannis des Täufers und der Jungfrau Maria zu sehen sind. Bei der Geburt Maria's sind zugleich sehr anziehende Partien aus dem häuslichen Leben der Florentiner angebracht; unter andern treten z. B. eine Schaar Weiber, welche bekannte Schönheiten der Stadt waren, ins Gemach der Wöchnerin. Die Anordnung in seinen Werken ist einfach und feierlich, die einzelnen Gestalten haben Würde und edlen Ausdruck. Er malte zu Florenz und Rom. In lezterer Stadt führte er in der sixtinischen Kapelle des Vatikans die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas zum Apostelamte, und in dem Schiff der Kirche Ogni santi zu Florenz den heiligen Hieronymus und Augustinus aus. Das schönste und berühmteste unter seinen Gemälden aber ist wohl der Tod des heiligen Franziskus in der Kirche S. Trinita zu Florenz. Hier zeigt sich strenge Vergleichung jedes einzelnen Theiles mit den Erscheinungen des wirklichen Lebens; keine Eigenthümlichkeit des mönchischen Lebens, keiner der kirchlichen Gebräuche ist unbeachtet gelassen; er benüzte die naive Unbehülflichkeit junger Novizen, die Lichtspiele der Kerzen, den Ausdruck in den Köpfen älterer Mönche, kurz, Alles, was der Gegenstand zuließ, um seine Dar-

stellung anziehend zu machen. So groß übrigens die technische Vollendung in den Gemälden Ghirlandajo's ist, so fehlt ihnen doch Gründlichkeit und Feinheit in der Auffassung der Form, Sicherheit und Zartheit in ihrer Anwendung auf malerische Darstellungen. Es fehlte nemlich den Künstlern der damaligen Zeit immer noch das Haupterforderniß einer gründlichen, sichern, feinen Auffassung und Darstellung menschlicher Gestalten, gründliches anatomisches Wissen. Zwar wurde Andrea del Castagno, der sich besonders in der Darstellung des Nackten Mühe gab, auf das Studium der Anatomie hingewiesen, und Antonio Pollajuolo, Andreas Verocchio und Lukas Signorelli von Cortona, die sämmtlich der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören, ließen sich die genauere Kenntniß des Knochenbaues, die Verzweigung der Muskeln, kurz, die anatomische Zergliederung und Ergründung des menschlichen Organismus sehr angelegen sein. Verocchio soll sogar Gypsabgüsse von menschlichen Gliedern genommen und sie bei seinen Studien benüzt haben. Allein ihre Bilder verrathen zu deutlich ein mühsames Ringen und ängstliches Bestreben, anatomisch richtige Formen darzustellen. Signorelli, der in der sixtinischen Kapelle zu Rom die Reise des Moses mit der Ziporah und die lezten Begebenheiten aus dem Leben des Moses gemalt hat, und durch seine Fresken im Dome zu Orvieto (das Paradies, Geschichte des Antichrist, Auferweckung der Todten, das jüngste Gericht, Hölle und Paradies) großen Ruhm erlangte, hat dies ängstliche Streben nach anatomischer Richtigkeit überwunden; aber er hat doch jene in Saft und Blut übergegangene Fertigkeit, die den Meister charakterisirt, noch nicht erlangt. Die größte Vollkommenheit in dieser Beziehung erreichte Leonardo da Vinci. Er übte durch seine gründlichen anatomischen Kenntnisse einen unberechenbaren Einfluß auf die Entwicklung und Vollendung der Malerei aus. Er verdient daher mit Recht der Begründer des gründlichen anatomischen Wissens und eines deutlichern Bewußtseins der Rundung, überhaupt der größte Meister der florentinischen Schule genannt zu werden. Er ist der Koryphäe dieser Schule im 16. Jahrhundert, wie

Giotto der des 13. und 14., und Masaccio und Fiesole die des 15. Jahrhunderts waren. —

Leonardo da Vinci wurde im Jahre 1452 auf dem Schlosse Vinci, das in der Nähe von Florenz liegt, geboren und starb den 2. Mai 1519 in Frankreich auf dem Schlosse Clou in der Nähe von Amboise. Dem Himmel gefällt es zuweilen, einen Sterblichen mit seinen kostbarsten Gaben zu überhäufen, und er drückt allen Handlungen eines solchen Glücklichen ein derartiges Gepräge auf, daß man daran weniger die Kraft des menschlichen Geistes, als die besondere Gunst und Liebe Gottes erkennt. Unter diese Auserwählten gehört auch Leonardo da Vinci. Mit wunderbaren Gaben des Geistes und Körpers ausgerüstet, von kräftigem, schönem Körperbau, voll Muth und Entschlossenheit, in all seinen Handlungen rasch, machte er sich an das Studium der Künste und Wissenschaften. Er machte bedeutende Fortschritte fast in allen Zweigen des menschlichen Wissens, und besaß in seinem zwanzigsten Jahre schon solche Kenntnisse in der Arithmetik und Geometrie, daß er seine Lehrer durch Fragen, die er an sie stellte, nicht selten in Verlegenheit brachte. Vielen Fleiß verwandte er auf das Studium der Anatomie; häufig nahm er Sektionen an Leichnamen vor, um nicht blos mit dem Aeußern, sondern auch mit der innern Organisation des menschlichen Körpers bekannt zu werden. Er schrieb sogar ein Werk über Malerei, in welchem er zeigt, daß gründliches Studium der Anatomie unerläßlich nothwendig sei zur correcten Zeichnung, und daß hiedurch hauptsächlich die richtige Darstellung des Verhältnisses der einzelnen Theile des Körpers, die Schönheit der Formen und die Anmuth der Bewegungen bedingt seien. Auch über Physik hinterließ er mehrere Schriften. Zudem war er Architekt, Bildhauer, Maler, Musiker und Dichter. Es ist wirklich zum Staunen; nachdem er die schwierigsten mathematischen Probleme gelöst, nachdem er großartige Pläne entworfen, Berge zu ebnen, Kanäle zu graben oder eine Brücke zu bauen, so war er doch weit entfernt, durch derartige anstrengende Arbeiten müde zu werden, seine Phantasie war öfters noch so lebhaft und begeistert, ein Gedicht zu schreiben, auf der Leyer zu spielen, oder eine Madonna zu malen. Leider war ihm bei diesen seltenen

Gaben und ungewöhnlichen Kenntnissen eine gewisse Flatterhaftigkeit des Geistes eigen, weßhalb er oft mehrere Arbeiten zugleich anfing, aber sie ebenso schnell wieder verließ. Sein nie ruhender Geist griff zu viele Dinge an, um sie alle vollenden zu können. Eben deßhalb, weil er zu vielseitig beschäftigt war, hinterließ er nicht sonderlich viele Arbeiten in der Malerei, wobei noch besonders zu bedauern ist, daß gerade die wichtigsten seiner Arbeiten untergegangen sind. —

Leonardo hatte eine besondere Vorliebe für die Malerei und widmete derselben die meiste Zeit und Anstrengung. Als dies sein Vater Pietro da Vinci, der großherzoglicher Notar zu Florenz war, bemerkte, nahm er mehrere von Leonardo gefertigte Zeichnungen und zeigte sie seinem Freunde, dem schon bekannten Andrea del Verocchio, der damals in großem Ansehen als Maler stand. Erstaunt betrachtete dieser die ersten Versuche Leonardo's und machte dem Pietro den Vorschlag, ihm den Jungen in sein Atelier zu schicken. Leonardo widmete sich daselbst, außer der Malerei, auch der Sculptur und Architektur, und machte ungeheure Fortschritte. Verocchio beauftragte ihn eines Tages, auf einem großen Gemälde, das die Taufe Christi vorstellte, einen Engel zu malen; der junge Zögling bewies aber bereits eine solche Ueberlegenheit über den Meister, daß Andreas, beschämt, sich von einem Kinde besiegt zu sehen, der Malerei für immer entsagte. —

Diese merkwürdige Begebenheit machte den Namen Leonardo's bekannt. Bald erhielt er den Auftrag, die heilige Jungfrau zu malen, ein Werk, das ihm einen der ersten Pläze unter den Malern seiner Zeit sicherte. Nicht lange nachher wurde er mit dem Auftrage beehrt, einen Carton zu fertigen, nach welchem man in Flandern einen für den König von Portugal bestimmten gewirkten Thürvorhang ausführen wollte. Dieser Carton stellte den Sündenfall Adams und Eva's in reizend durchgeführter Landschaft des Paradieses dar; er ist aber nicht mehr vorhanden. Ueberhaupt läßt sich über die Jugendwerke Leonardo's nichts Bestimmtes sagen; die meisten, die in Galerien seinen Namen führen, sind wohl von seinen Schülern nachgeahmt und ausgeführt. Ebenso wenig verbürgt ist die Erzählung von einem

wilden Thiere, das er in früher Jugend so schrecklich und doch zugleich so gut ausgeführt haben soll, daß sein Vater, als er dies Ungethüm zum erstenmal erblickte, aus Furcht vor demselben die Flucht habe ergreifen wollen. Das aber ist gewiß, daß er, noch sehr jung, große Fertigkeit im Zeichnen der Thiere besaß. — Leonardo drang in seinen Studien und Beobachtungen auf die lezten Endpunkte der Natur hinab und suchte Alles naturgetreu darzustellen. Seines Studiums der Anatomie wurde schon gedacht. Mit gleichem Eifer suchte er auch alle Lebensverhältnisse zu durchdringen. Er besuchte die volkreichsten Orte und notirte sich das Auffallendste und Interessanteste. Oft versammelte er Landleute und Menschen aus der niedersten Volksklasse um sich, sezte sich mitten unter sie hinein, erzählte ihnen die drolligsten Sachen, bis der Wein und seine Erzählungen sie zu einer außerordentlichen Heiterkeit gestimmt hatte. Dann beobachtete und studirte er ihre verschiedenen Physiognomien und entfernte sich von Zeit zu Zeit, um die auffallendsten und merkwürdigsten zu zeichnen. Zum Tode Verurtheilte pflegte er bis zur Richtstätte zu begleiten, um die Angst, die Verzweiflung und ihren Todeskampf auf ihren Angesichtern zu lesen und zu beobachten. Begegnete er einem Menschen mit einem bizarren oder ausdrucksvollen Gesichte, mit einem eigenthümlichen Barte oder einer auffallenden Frisur, so hatte er eine solche Freude an ihm, daß er sich leicht hätte entschließen können, ihm mehrere Stunden zu folgen. Er prägte sich nach und nach seine ganze Gestalt so ein, daß er ihn aufs getreueste malte, als wäre der Mensch vor ihm gestanden.

Während seine Umgänglichkeit und seine persönlichen Vorzüge ihm den Zutritt zu der hohen Welt in Florenz verschafften, erwarb er sich als Maler und Architekt beträchtliche Summen Geldes. Sein Haus war wie das der Vornehmsten ausgerüstet; er hielt Pagen, eine große Dienerschaft, viele und sehr schöne Pferde. Man zog ihn zu Rathe nicht allein, wenn es sich um geschmackvollen Anzug nach der Mode, oder um Anordnungen bei Festlichkeiten, sondern ebenso, wenn es sich um Künste und Wissenschaften handelte. —

Im Jahre 1482 wurde er, nachdem ihm ein bedeutender

Ruf vorangegangen war, von dem Herzog Ludwig Sforza an den Hof nach Mailand berufen. Daselbst bewährte er sich auch als Improvisator und ausgezeichneten Musiker; Ludwig überhäufte ihn deßhalb mit außerordentlichen Lobeserhebungen und Gunstbezeugungen. Auch übertrug er ihm die Leitung des Unterrichtes an der Kunstakademie, aus der zahlreiche Schüler hervorgingen, wie auch die Direktion aller Kunstwerke, die er in seinem Staate ausführen ließ. Während seines Aufenthaltes in Mailand vollendete er für das Dominikanerkloster S. Maria delle Grazie sein Hauptwerk in der Malerei: „das heilige Abendmahl," das in ganz Europa bekannt ist und durch unzählige Kupferstiche verewigt wurde. Er malte dasselbe mit Oelfarben an eine 28 Fuß lange Mauer im Refektorium des besagten Klosters. Die Geschichte dieses wunderbaren Gemäldes ist aber eine tragische. Im Jahre 1500 sezte eine Ueberschwemmung den Saal bedeutend unter Wasser und litt das Gemälde stark, so daß es in der Mitte des 16. Jahrhunderts schon ganz verblaßt war. Später wurde unter der Gestalt des Heilandes eine Thüre durchgebrochen, im Jahre 1726 ward das Bild von einem Stümper, Namens Bellotti, unter dem Vorwande, dasselbe zu firnissen, ganz und gar übermalt, und später zum zweitenmal von einem gewissen Mazza. Napoleon gab im Jahre 1796 seinen Soldaten den strengen Befehl, dies Refektorium zu schonen. Später kehrten sich aber einige Generale nicht daran, und das Refektorium wurde zum Pferdestall und Heumagazin eingerichtet. Gegenwärtig, wo nur mehr eine Ruine von diesem Bilde vorhanden ist, ist ein eigener Wächter aufgestellt und ein Gerüst erbaut zur Betrachtung seines traurigen Schicksals und der Frevel, die an demselben verübt wurden. — Der Originalcarton von dem Kopfe des Christus befindet sich in der Galerie der Mailänder Brera; die Cartons der Köpfe der Apostel sind im Besiz des Kunsthändlers Woodburn in London. Der beste Kupferstich davon ist der von Raphael Morghen, und ein berühmtes Oelgemälde das von Bossi. Wir kennen also das Gemälde größtentheils nur aus alten Kopien, die von seinen Schülern gefertigt wurden. — Dies unerreichte Bild offenbart bei der lebendigsten dramatischen Entwicklung die größte Harmonie des Styls, bei

der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung. In der Mitte sizt Christus; die Apostel reihen sich je drei und drei zu einander, so daß sie auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden. Den Aposteln wußte Leonardo Etwas so Edles und Majestätisches zu verleihen, daß er aus Besorgniß, er möchte auf dem Antlize des göttlichen Erlösers seine göttliche Milde nicht genug ausdrücken können, mit der Vollendung seines Werkes zögerte. In dem Ausdruck der Köpfe, in den Gemüthsbewegungen und verschiedenen Altersstufen, die von der Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon durchgeführt sind, zeigt sich das sorgfältige Studium Leonardo's, das er auf die Anatomie und namentlich auf die Physiognomik verwendet hatte. Christus spricht eben die Worte: „Einer aus euch wird mich verrathen.“ Wie ein Bliz durchfährt dieses Wort die Jünger. Der Eine Gedanke des Verrathes beschäftigt sie alle; sie suchen voll Neugierde den Verräther zu errathen; auf den Gesichtern ist Verwirrung, Unwillen, Schrecken, Entsezen, Argwohn, Zweifel zu lesen. Das Bild Christi ist voll Ernst und Milde, und läßt den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eigenen Todes und die willige Unterwerfung unter den Willen des himmlischen Vaters erkennen. Einen wunderbaren Kontrast dagegen bildet das verschlossene, scharfe Profil des Verräthers, der forschend zu Christus emporblickt, als wollte er fragen: „Bin ich es, Rabbi?“

Außer diesem Abendmahl soll Leonardo noch mehrere kleinere Arbeiten in Mailand ausgeführt haben, z. B. eine Madonna mit dem Jesuskinde, eine mater dolorosa und eine heilige Familie, die aber im Mailändischen mit manchen Veränderungen vorkommt; das Original hievon soll in den Händen eines Engländers sein. — Nach der Eroberung Mailands durch die Franzosen und der Flucht der Sforza's im Jahre 1499 kehrte Leonard nach Florenz zurück. In den ersten Jahren seines Aufenthaltes daselbst fertigte er seinen Carton, die heilige Jungfrau, ihre Mutter Anna und Christus, der mit einem Lamme spielt, ein Gemälde voll Begeisterung, das hohes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innige Beseelung zeigt. Nachdem er dasselbe vollendet hatte, sezte er es zwei Tage lang aus. Nicht allein

die Maler und Künstler bewunderten es, ganz Florenz strömte massenhaft, wie bei feierlichen Festen, herzu, und wurde von Begeisterung hingerissen. — Einen andern Carton entwarf er, als seine Landsleute, welche ein Andenken von seiner Hand wünschten, ihn baten, er möchte ein großes Gemälde für den Rathhaussaal fertigen, der erst nach seinem Wunsche hergestellt worden war. Dieser berühmte Carton, der, wie der vorhin genannte, verloren ist, stellte die Niederlage des Nikolaus Piccinus im pisanischen Kriege dar. Michelangelo wählte den Beginn des Treffens, Leonardo den zweifelhaften Moment des Sieges. Zu diesen beiden Cartons strömten die jungen Künstler herbei, und scheint Leonardo hiedurch keinen unbedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der Malerei ausgeübt zu haben. Unter den Werken, die Leonardo zu Florenz ausführte, sind noch zu nennen eine Anbetung der Könige im Museum zu Florenz, ein flüchtig entworfener Carton; mehrere Madonnen und eine heilige Familie, die aber zum Theil von seinen Schülern ausgeführt sind. Ueberhaupt sind fast all seine Werke entweder unvollendet oder verdorben, und nicht von seiner Hand, sondern von seinen Schülern ausgeführt. So ist wahrscheinlich die höchst liebliche heilige Familie (vierge aux rogers) (Maria, in einer romantischen Felsschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes anbetend) und Christus als Jüngling unter den Schriftgelehrten von einem seiner Schüler ausgeführt. —

Im Jahre 1514 kam er nach Rom, woselbst er sich längere Zeit aufhielt und zwei schöne Gemälde: „die Eitelkeit und Bescheidenheit," vollendete. Pabst Leo X. berief den Michel Angelo an seine Seite, und dachte nicht daran, dadurch den Leonardo zu beleidigen. Der junge, feurige Angelo kam schleunigst an, und sein erst im Werden begriffener Ruf verdunkelte bald den Ruhm des großen Künstlers, der bereits das sechzigste Lebensjahr zurückgelegt hatte. Der Gedanke allein, einen Nebenbuhler zu haben, entmuthigte den Leonardo und veranlaßte ihn, seine Entwürfe aufzugeben. Durch die kriegerischen Einfälle der Franzosen hatte er sein Vermögen verloren und mußte daher sein Brod in der Fremde suchen. Schon seit längerer Zeit hatte ihm

Franz I., der seine Lage kannte und seine Hauptwerke gesehen hatte, ein ehrenvolles Asyl angeboten. In seinem hohen Alter, da er schon siebenzig Jahre zählte, nahm er das edle Anerbieten an und begab sich nach Frankreich. Franz I. nahm ihn mit größter Freude auf. Es war ihm aber nur mehr fünf Jahre vergönnt, bei seinem Freunde und Verehrer zu leben, er konnte daher die Gemälde, die er angefangen hatte, für ihn nicht vollenden. Der Kummer, zu seinen Lebzeiten in einem einzigen Zweige der Kunst übertroffen worden zu sein, verkürzte seine Tage. Als er sein Ende herannahen sah, bereitete er sich, wie es einem guten Christen ziemt, mit aller Andacht auf seinen Tod vor. Er war immer, sein ganzes Leben lang, sehr religiös gewesen; er empfing daher die heiligen Sterbsakramente mit der größten Ehrfurcht. Im Augenblicke, da er den Leib des Herrn empfangen sollte, ließ er sich aus seinem Bette heben, indem er sagte, daß er seinen Gott und Herrn nicht anders als knieend empfangen wolle; seine Freunde und Diener hielten ihn. Leonardo sezte sich nachher aus Achtung und Ehrfurcht vor dem Könige auf sein Bett, erzählte ihm die nähern Umstände seiner Krankheit, und bat Gott und die Menschen um Verzeihung, daß er nicht all seine Kräfte für die Kunst verwendet habe. Auf einmal bekam er einen heftigen Anfall, in welchem man den sichern Vorboten des Todes erkannte. Der König stand auf und hielt ihm den Kopf, um ihm seine Lage zu erleichtern. Aber wie wenn dieser göttliche Künstler erkannt hätte, daß ihm auf dieser Welt keine größere Ehre mehr zu Theil werden könne, starb er in den Armen des Monarchen, lebhaft und allgemein von denen bedauert, die ihn näher kannten und den Einfluß zu würdigen wußten, den dieser Riesengeist auf Künste und Wissenschaften ausgeübt hatte. In der Malerei gebührt ihm nicht blos das unermeßliche Verdienst, die malerische-Technik durch das Studium der Anatomie, durch Anwendung der Geseze der Perspektive, der Theorie von Licht und Schatten, die er ganz inne hatte und verstand, tiefer begründet und vervollkommnet zu haben; er verband mit der vollkommnern Ausbildung der Form eine reinere, tiefer gefühlte, ernstlich gemeinte, innigere, durch und durch christliche Auffassungsweise. Er war von dem göttlichen Geiste

des Christenthums durchdrungen, und stand mitten im Leben und der Anschauungsweise der Kirche. Daher offenbaren all seine Werke nicht blos ein tieferes Eingehen in die Form und eine tiefergefühlte Ausbildung, die wir bei vielen handwerksmäßigen Künstlern seiner Zeit vermissen; er versteht es nicht blos, das Leben des Körpers und der Seele scharf bis in seine lezten Endpunkte hinab zu durchdringen und darzustellen; es waltet in all seinen Werken der Hauch der zartesten, tiefsten Religiosität, eine gewisse religiöse Schwärmerei, die seinen Darstellungen bei aller Fülle des Lebens doch einen weichen Schmelz und einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Der große, geniale, vom Geiste des Christenthums erleuchtete Leonardo weiß in seinen Schöpfungen Kraft und Weichheit, und besonders in seinen Madonnenbildern das Zarte, jungfräulich Reine und Milde darzustellen, wie er es versteht, Feuer, Kraft und Handlung in seinen historischen Bildern wiederzugeben. — Leonardo's Geist und Eigenthümlichkeit ging auf seine Schüler über, deren er eine nicht unbedeutende Zahl in Florenz und hauptsächlich in Mailand hinterließ. Keiner von ihnen erreichte zwar die Größe und Vollkommenheit des Meisters, aber die ganze Schule charakterisirt doch, obwohl manche Schüler mehr die ältere Auffassungsweise Giotto's beibehielten und sonstige fremdartige Einflüsse mit diesem Elemente verbanden, ein Ideenreichthum, den wir bei andern Schulen dieser Zeit sehr vermissen, eine kindlich naive Auffassung, Einfalt in der Komposition, eine süße Anmuth und eigenthümliche Liebenswürdigkeit. Der bedeutendste Schüler Leonardo's, der zugleich dem Meister durch tiefes, gründliches Studium seiner Werke am nächsten steht, ist Bernhardino Luini. Welch große Aehnlichkeit dieser Schüler mit seinem Meister hatte, kann man daraus entnehmen, daß mehrere seiner Arbeiten, z. B. eine Madonna zwischen der heiligen Katharina und Barbara, ein Bild des Herodes, ein Johannes, der mit dem Lamme spielt, für Werke des Leonardo gehalten wurden. Wirklich spricht sich auch in den Werken Luini's tiefe Innigkeit und Anmuth aus, ein wunderbarer Liebreiz, ein höherer, himmlischer Verklärungsglanz ist über dieselben ausgegossen, wie wir es nur bei den Werken Leonardo's gefunden haben. Aber es fehlte dem Luini

die Energie und Geistesschärfe Leonardo's, weßhalb er seinen Meister unmöglich in der Großartigkeit der Charaktere und der tiefen Durchbildung erreichen konnte. Dies zeigt sich besonders an seiner „Maria in Betrachtung" und „Katharina mit zwei Engeln". Mailand ist sehr reich an Werken Luini's; am gelungensten aber sind seine Freskomalereien im Franziskanerkloster degli Angeli zu Lugano und in der Kirche zu Sarono, von denen die Leidensgeschichte Christi, das Leben Maria's, ein mit Dornen gekrönter Christus und der gemarterte Leichnam der heiligen Katharina, der von Engeln durch die Lüfte auf den Berg Sinai getragen wird, die ausgezeichnetsten sind.

Der zweitgrößte Schüler Leonardo's war der gründliche Cesare da Sesto, der zwar nicht besonders ideenreich ist, aber sehr schöne, einfache Bilder gemalt hat, und denselben einen höchst weichen, zarten Ausdruck zu verleihen wußte. Auch der Ton seiner Bilder ist klarer; aber sie sind etwas glatt gearbeitet. Er kam später nach Rom, arbeitete in Raphaels Schule und nahm einige Eigenthümlichkeiten der römischen Schule an. Unter seine gelungensten Werke gehören die Taufe Christi, der heilige Rochus in Lebensgröße, die Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde und eine Anbetung der Könige. —

Weitere Schüler Leonardo's sind: Antonio Beltraffio, dem es an Gründlichkeit der Zeichnung und Modellirung fehlte, der kräftigere Gaudentio Ferrari, der sich durch das Bild „das Martyrthum der heiligen Katharina" auszeichnete, Marco d'Oggione, dem die Darstellung des Nackten vortrefflich gelang, und Francesco Melzi, welcher der Weise des Leonardo sehr nahe gekommen sein muß, da auch seine Bilder öfters für die des Meisters gelten.

Bei der genauern Betrachtung und tiefern Erforschung des Mittelalters bestätigt sich, worauf schon früher hingewiesen wurde, immer mehr das Resultat, daß alles Gute und Große in Staat, Kunst und Wissenschaft aus dem Christenthum und der wunderbaren Macht der religiösen, christlichen Gesinnung hervorging. Diese Wahrheit finden wir auch im Leben und in den Leistungen Michelangelo's bestätigt, der ebenfalls der florentinischen Schule angehört und als Maler und höchst vielseitig gebildeter

Mann dem Leonardo da Vinci an die Seite gestellt zu werden verdient. —

Michelangelo Buonarotti stammt aus dem alten, berühmten Hause der Grafen von Canossa und wurde den 6. März 1474, also 22 Jahre später als Leonardo da Vinci, zu Arezzo geboren. Anfangs übergab ihn sein Vater Ludovico dem Franz von Urbino, um ihn in der Grammatik zu unterrichten. Eine angeborne Vorliebe für die Malerei trieb ihn an, alle Zeit, die er erübrigen konnte, zur Uebung im Zeichnen und Malen zu verwenden. Sein Vater, der glaubte, daß diese Kunst sich nicht mit seiner Abkunft und seinem Stande vertrage, machte ihm öfters Vorwürfe. Da er aber sah, daß alle Vorstellungen bei seinem Sohne nichts fruchteten, und daß derselbe für diese Kunst berufen sey, so schickte er ihn in seinem fünfzehnten Jahre in die Schule des Domenico Ghirlandajo, der damals einen bedeutenden Namen unter den italienischen Malern hatte. Hier genoß er seine erste Bildung, aber nicht blos in der Malerei, sondern er übte sich auch, wie Leonardo, in der Sculptur, Architektur, Dichtkunst, Musik und in den gelehrten Wissenschaften. Er lieferte auch bald Beweise seines ungeheuern Talentes, indem er nicht nur seine Mitschüler in der Malerei übertraf, sondern bald sogar seinem Meister gleichkam. Seine staunenswerthen Fortschritte verschafften ihm einen nicht unbedeutenden Namen. Lorenzo de Medici hatte in seinem Palaste und in seinen Gärten zu Florenz die kostbarsten Werke der antiken Malerei und Sculptur, die er mit großen Kosten aus Griechenland hatte kommen lassen, aufgestellt. Er ersuchte nun den Ghirlandajo, ihm die talentvollsten und geschicktesten seiner Schüler zu schicken, damit sie sich an diesen antiken Werken weiter ausbildeten und die für sie bestimmten Arbeiten ausführten. Unter diesen Glücklichen war auch Michelangelo, dessen Talent durch die Betrachtung dieser Meisterwerke sich immer schöner entwickelte. Er war nicht lange in dieser eigentlichen Kunstschule, als er den Kopf eines alten Fauns, dessen Nase und Mund durch die Länge der Zeit gelitten hatte, kopirte. Diese Kopie gelang ihm so gut, daß sie dem Original wenig nachstand. Der Mund des Fauns war so geöffnet, daß man die Zunge und die Zähne gut sehen konnte.

Nachdem Lorenzo dieses gelungene Werk des jungen Künstlers längere Zeit angeschaut und bewundert hatte, sagte er scherzend zu ihm: „Du hast wohl nicht bedacht, junger Mann, daß die Greise nicht mehr alle Zähne haben?“ Michelangelo antwortete nichts; merkte aber seinen Fehler und suchte denselben zu verbessern, indem er dem Faun einen Zahn herausnahm und eine Zahnlücke anbrachte. Als Lorenzo wieder einmal zu ihm kam, lachte er herzlich über die Gelehrigkeit und Geschicklichkeit des Zöglings, nahm ihn von der Zeit an in seine besondere Obhut, wies ihm ein Zimmer in seinem Palaste an und zog ihn sogar zu seiner Tafel, wo er mit den ersten und berühmtesten Männern der damaligen Zeit bekannt wurde. Nach dem Tode seines hohen Gönners wurde er, da der Sohn Lorenzo's, Peter von Medici, nichts für Künste und Wissenschaften that, von dem Prior des Klosters der heiligen Geistkirche in sein Kloster aufgenommen, damit er daselbst ruhig und ungestört seinen Studien obliegen konnte. Zwölf Jahre studirte er hier Anatomie und erlangte durch häufige Sektionen von Leichnamen eine höchst vollkommene Kenntniß des menschlichen Organismus, so daß er ein sehr tiefer, gründlicher Maler, wie Leonardo, wurde. Im Jahre 1494 verließ er Florenz wegen einer ausgebrochenen Revolution, kehrte aber bald wieder dahin zurück, nachdem die Ruhe wieder hergestellt war. Nicht lange nachher berief ihn ein Kardinal nach Rom und wies ihm eine Wohnung in seinem Palaste an. Hier, in der Hauptstadt der christlichen Welt, vollendete er mehrere sehr werthvolle Werke in der Bildhauereikunst. Im Jahre 1501 kehrte er, auf inständiges Bitten seiner Freunde, wieder nach Florenz zurück, und in diese Zeit fällt die Vollendung seines ersten bedeutenden Werkes in der Malerei; es ist jener Carton, den er im Wettstreite mit Leonardo da Vinci verfertigte. Er stellte den Anfang jener schon erwähnten Schlacht dar, und zwar den Moment, als ein Haufe von florentinischen Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet zum Kampfe gerufen wird. Hier zeigte der Künstler seine anatomischen Kenntnisse und seine Gewandtheit in der Darstellung des Nackten. Alles ist hier voll Leben und Bewegung. Die einen Krieger sind noch ganz oder halb nackt, die andern legen die Kleider an die nassen Glieder,

andere klettern das steile Ufer empor, andere sind angezogen und eilen in die Schlacht. Als er diese Arbeit den Blicken des Publikums ausstellte, war Alles begeistert über die technische Vollendung des Werkes, und hielt ihn für einen Künstler, der seines Gleichen nicht mehr habe. —

Der Ruf Angelo's gelangte auch zu den Ohren des Pabstes Julius II. Er wurde von diesem Kirchenfürsten nach Rom berufen und beauftragt, ein prachtvolles Grabdenkmal anzufertigen, das aber erst nach dem Tode dieses Pabstes und nur zum Theil vollendet wurde. Es kamen mehrere unangenehme Auftritte zwischen dem Pabst und dem Künstler vor, in Folge deren Michelangelo bei Nacht Rom verließ und sich nach Florenz begab. Durch die Vermittlung des Pietro Soderni ließ er sich bewegen, nach Rom zurückzukehren. Der Pabst hatte sich unterdessen entschlossen, die Decke der großen sixtinischen Kapelle mit Freskogemälden schmücken zu lassen. Er beauftragte daher den Michelangelo bei seiner Ankunft, die Vollendung seines Grabmals gehen zu lassen und mit dem Ausmalen der sixtinischen Kapelle zu beginnen. Er suchte anfangs Entschuldigungen vorzubringen und den Auftrag abzulehnen, weil er die Schwierigkeiten der Ausführung wohl kannte und sich der Arbeit nicht gewachsen glaubte. Alle Entschuldigungen halfen aber nichts; der Entschluß des Pabstes stand fest, und so wagte sich denn Michelangelo im Jahre 1508 ganz allein an das ungeheure Werk und vollendete es ohne alle Beihülfe innerhalb drei Jahren. Hier leistete der kühne, gewaltige Geist Michelangelo's das Schönste, Erhabenste und Gediegenste, was er während seines langen, thätigen Lebens hervorbrachte. An der mittlern Decke stellte er die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar. Gott Vater ist hier auf sehr originelle Weise in gewaltigem Fluge durch die Lüfte, von Genien umgeben, dargestellt. Die Erschaffung des Mondes, der Sonne, die Beseelung Adams, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese sind in sehr sinniger, eigenthümlicher Weise aufgefaßt und dargestellt. Die Eva z. B. steht eben im Begriffe, die verbotene Frucht zu nehmen; ihr geneigtes Haupt und die ganze Haltung des Körpers verrathen die innere Unruhe, den geistigen Kampf. Man sieht hier nicht, wie bei andern Gemälden,

schöne Formen, eine idealisirte Natur, sondern die Natur so, wie sie ist. In den großen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sieht man die sizenden Gestalten der Propheten und Sibyllen als die Vorherverkünder der Erlösung. In diesen sinnenden, forschenden, trauernden Wesen zeigt sich der stolze, hochstrebende, gewaltige Geist Michelangelo's, der seinen Gestalten etwas architektonisch Geheimnißvolles zu verleihen wußte. In den Bögen über den Fenstern deuten die Vorfahren der Jungfrau Maria ebenfalls auf den kommenden Erlöser hin. In diesen Familiengruppen sieht man Milde und Zartheit mit der übergewaltigen, nur dem Michelangelo eigenthümlichen Kraft gepaart. — In den vier Ecken sind historische Darstellungen zu erwähnen, die auf die wunderbare Rettung Israels Bezug haben und so wieder Vorbilder der Erlösung sind. Die Ermordung des Holofernes, die Bestrafung des Haman verrathen deutlich den großen Geist des Meisters.

Bereits in seinem sechzigsten Jahre machte er sich an sein zweites großes Werk, an das jüngste Gericht. Er stellte dasselbe an der 60 Fuß hohen Hinterwand der sixtinischen Kapelle dar und vollendete es in sieben Jahren, von 1534—1541. Ein ungeheures Feld ist mit einer zahllosen Menge von Figuren bedeckt, so daß man ein Bild des Universums zu sehen glaubt. Der Richter, der strenge Vergelter des Guten und Bösen, an dem man nicht mehr den Erlöser erkennt und den ruhigen Willen des allmächtigen Gottes vermißt, stößt die Bösen weg von sich, indem er eben die Worte spricht: „Hinweg von mir, ihr Verfluchten, ins ewige Feuer, das dem Teufel und seinem Anhange bereitet ist.“ Die Menschheit ist in zwei Parthien getheilt; auf dem Angesichte der einen ist Hoffnung und Freude des ewigen Lebens zu lesen, auf dem der andern Furcht und Entsezen vor den ewigen Qualen, Angst, Ingrimm und gräßliche Verzweiflung auf eine höchst wahre, aber furchtbare Weise ausgedrückt. Maria schmiegt sich an ihren göttlichen Sohn, indem sie sich zugleich zu den Begnadigten hinwendet. Unten haben sich die Gräber geöffnet. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam, und wie von der Schwere der irdischen Natur noch gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen.

Es fehlt aber diesen himmlischen Schaaren die himmlische Verklärung, der Reiz ruhiger, höherer Schönheit, die stille Seelenruhe. Die Teufel, gräßliche, abscheuliche Gestalten, ringen mit den Engeln um Seelen. Verdammte wollen nach Oben klimmen, werden aber als mit Schlangen umwundene Klumpen in die Tiefe gestürzt. Tragen schon alle Werke des Michelangelo den Charakter des Großartigen, Erhabenen und Gewaltigen an sich, so ist doch dieses kunstreiche Werk, das das neue Leben nach dem Tode darstellt, das Erhabenste, Genialste, was dieser Riesengeist geschaffen hat. Er weiß all seinen Figuren durch kühne Contouren, die ihre Wirkung zwar nicht verfehlen, aber dadurch, daß sie die Natur übertreffen, doch unnatürlich werden, einen außerordentlichen Charakter zu verleihen. Michelangelo hat große Aehnlichkeit mit dem griechischen Tragiker Aeschylus und ist mit diesem zu vergleichen. Beide haben einen feurigen, glühenden Geist; sie wollen keine sanften, weichen Charaktere zeichnen, sondern lauter Kraftmenschen vorführen. Sie flößen beide in ihren Tragödien, von Begeisterung hingerissen, nicht Ehrfurcht, sondern Furcht und Schrecken ein. Ihre Figuren, wahre Giganten, kämpfen und strengen auf eine staunenerregende Weise all ihre Kräfte an; aber sie sind ihrer Schuld und ihres Unglücks sich bewußt, sie sehen über sich die höhere Macht, die nicht schont und nicht verzeiht. So herrscht denn in diesen erhabenen Gestalten ein großartiges, ergreifendes Pathos, etwas tief Tragisches, das aber das Gemüth des Beschauers durchaus nicht abstößt, sondern durch die frappanten Eigenthümlichkeiten und schauererregende Schönheit anzieht. Der Beschauer sieht sich eher durch die Macht des Geistes, der Alles durchherrscht, überwältigt und besiegt, und bleibt, von Bewunderung und Staunen gefesselt, vor den tragischen Schöpfungen der großen Meister stehen. — Pabst Paul IV. wollte dies herrliche Kunstwerk Michelangelo's wegen der vielen nackten Gestalten zerstören lassen, ließ sich aber auf vieles Zureden endlich dahin bestimmen, daß er gestattete, daß Daniel v. Volterra, ein Schüler Michelangelo's, die auffallendsten Blößen mit Gewändern bedecket, weßhalb er den Namen „Hosenmacher" (braghettone) erhielt. —

Die zwei lezten merkwürdigen Gemälde von der Hand

Michelangelo's sind vorzügliche Freskogemälde, „die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung des heiligen Apostels Petrus," welche sich an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans befinden. Die übrigen Werke, welche man in Galerien gewöhnlich unter dem Namen Michelangelo's sieht, sind meistens unächt und von seinen Schülern nach seinen Zeichnungen oder Cartons ausgeführt, wie z. B. die heilige Familie, die Verkündigung Maria's, Christus am Oelberg, oder am Kreuze. Es spricht sich in diesen Werken der Grundton des Meisters, das Großartige und Majestätische aus, woher es denn gekommen sein mag, daß man dieselben für Werke Michelangelo's selbst hielt. — In den lezten Jahren seines Lebens legte er den Pinsel bei Seite und beschäftigte sich hauptsächlich mit Sculptur und Architektur. Der Pabst Paul III. drang in ihn, den Bau der Peterskirche, der schon vor ihm den Bramante und San-Gallo beschäftigt hatte, zu übernehmen und zu vollenden. Er machte sich ans Werk, fand aber den Plan seines Vorgängers unausführbar und entwarf daher einen eigenen. Ohne irgend einen Lohn, blos zur Ehre des dreieinigen Gottes, brachte er den Bau seiner Vollendung nahe, der, troz der spätern Anfügungen, zu den erhabensten Werken der Baukunst gehört.

Als er das hohe Alter von 89 Jahren erreicht hatte, fühlte er, daß sein Ende nahe sei. Er bereitete sich daher auf den Tod vor. Sein ganzes Leben war übrigens schon die beste Vorbereitung auf denselben gewesen. Er hat als ein edler Mensch und guter Christ gelebt. Täglich las er mit Freude in der heiligen Schrift; jede Arbeit begann er mit Gott, weihte sie ihm und endigte sie mit Gott. Den größten Theil des Tages und sogar der Nacht brachte er in angestrengter Arbeit hin. Welch frommer, tiefchristlicher Geist in ihm lebte, davon zeugen all seine Werke und besonders auch sein Testament, das er seinem Enkel Leonardo Buonarotti diktirte. Dasselbe besteht aus den wenigen Worten: „Meine Seele vermache ich Gott, meinen Leib der Erde und mein Vermögen meinen nächsten Verwandten." Er starb zu Rom den 17. Februar 1563; sein Leichnam wurde aber nach Florenz gebracht und unter den größten Ehrenbezeugungen in der Kirche des heiligen Laurentius beigesezt. —

Michelangelo hat sich nicht blos um die technische Vollendung der Malerei, wie Leonardo da Vinci durch gründliches Studium der Anatomie, große Verdienste erworben; er hat auch durch seinen festen Glauben und tiefchristlichen Geist, den er in all seinen Werken beweist, den größten Einfluß auf Mit- und Nachwelt ausgeübt. Bei der Beurtheilung der Verdienste Michelangelo's glauben wir, hauptsächlich noch auf einen bisher wenig beachteten Punkt aufmerksam machen zu müssen. Angelo zeigt nicht blos eine genaue Kenntniß der Anatomie der Muskeln und Knochen, sondern auch in der Anatomie der Leidenschaften, der Seelenzustände, ihrer Aeußerungen und Wirkungen war er sehr bewandert. Es dürfen daher nicht blos seine anatomischen Kenntnisse des menschlichen Organismus in ihrer Anwendung auf die Zeichnung, sondern ebenso muß auch seine Kenntniß des Verhältnisses, in welchem die Gemüthsbewegungen zu denen des Körpers stehen, ins Auge gefaßt werden. Was sein Verhältniß zu Leonardo da Vinci betrifft, so möchten wir ihn demselben weder vorziehen noch nachsezen; jeder von ihnen leistete in seiner Weise Außerordentliches, wir möchten sagen das Höchste. Beide Richtungen dieser großen Meister wurden von einer Reihe von Schülern verfolgt. Diese sind in der Kunstgeschichte unter dem Namen der Klassiker bekannt; keiner von ihnen erreichte aber die Erhabenheit der Meister. Die bedeutendsten Schüler Michelangelo's sind: Fra Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti, und der selbstständigste von ihnen, Daniele Ricciardelli, gewöhnlich Daniele da Volterra genannt. Dieser kam der Eigenthümlichkeit des Meisters am nächsten, die er besonders in dem bethlehemitischen Kindermord, und noch mehr in der figurenreichen Kreuzabnahme in der Kirche S. Trinita de' Monti zu Rom verräth.

Den beiden Meistern, Leonardo und Michelangelo, folgte eine Reihe von Künstlern nach, unter denen besonders Bartolomeo und Andrea del Sarto genannt zu werden verdienen. Beide huldigten der realistischen Richtung der alten florentinischen Schule, wurden aber durch tüchtiges Studium der Werke Leonardo's, der zwar keine Schule in Florenz gegründet hatte, aber doch einen sehr bedeutenden Einfluß auf die Künstler seiner

Zeit ausübte, und durch enges Anschließen an die beiden Häupter der florentinischen Schule zu einer tiefern Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freiern Gestaltung derselben geführt. —

Baccio della Porta, der später, nach der Hinrichtung seines Freundes Savonarola, ins Kloster ging und von da an den Namen Fra Bartolomeo führte, wurde zu Savignano, in der Nähe von Florenz, geboren (1469 — 1517) und anfangs in die Schule des Cosimo Roselli geschickt. Nachdem er dieselbe verlassen hatte, verlegte er sich hauptsächlich auf das Studium der Werke Leonardo's, welches keinen unbedeutenden Einfluß auf die ihm eigenthümliche Richtung ausübte. Eine edle Milde, Tiefe und Innigkeit, die das Eigenthum Leonardo's und seiner Schule sind, finden sich auch in seinen Werken. Am meisten verräth der weiche Schmelz, der über all seine Bilder, insbesondere über seine Madonnen, ausgegossen ist, den Einfluß Leonardo's. Sehr großen Fleiß verwandte er auf die Darstellung des Nackten, das auch sehr weich ist und ihm trefflich gelang. Als aber Savonarola in mehrern Predigten heftig gegen Liebesgedichte und nackte, lascive Gemälde loszog, so verbrannten mehrere Maler von Florenz, unter andern auch Bartolomeo, eine ziemliche Anzahl von Gemälden. Von seinen noch vorhandenen Bildern, deren sich welche im Quirinal zu Rom, im Louvre zu Paris und Besançon finden, sind seine Hauptwerke meistens Altarbilder mit theils größern, theils kleinern Madonnen und Heiligen. Zur Darstellung großartiger, erhabener Gegenstände fehlte ihm die geistige, schöpferische Kraft, die zu deren glücklichen Vollendung vor Allem nothwendig ist. Alle seine Gemälde verrathen eine ruhige, ernste, würdige Auffassung des Lebens, sind nicht ohne Anmuth, und nur einige scheinen nach einer gewissen Großartigkeit zu streben, wie z. B. sein jüngstes Gericht in einem kleinen Hofe der S. Maria Nuova zu Florenz.

Etwas jünger, als Bartolomeo, ist Andrea Vanucchi, gewöhnlich Andrea del Sarto genannt (1488 — 1530). Er war ein Schüler von Cosimo Roselli und anfangs ganz der realistischen Richtung seines Meisters zugethan. Später wurde er durch Leonardo's Werke sehr angeregt, entwickelte sich selbst-

ständig, nachdem er den Boden der Schule verlassen hatte, zeichnete sich durch einen wunderbaren Schmelz der Modellirung aus und wußte all seinen Bildern etwas so Weiches und Zartes zu verleihen, daß man unwillkührlich an das zauberisch wirkende Helldunkel des Correggio erinnert wird. Er hat nicht den Ernst, die Würde und tiefe Versenkung in religiöse Gegenstände, wie wir sie in den Werken Bartolomeo's wahrzunehmen Gelegenheit haben; in all seinen Werken spricht sich etwas Naives, eine liebenswürdige, kindliche Heiterkeit aus. Man wird daher von diesen lieblichen Bildern recht angenehm angesprochen und sieht sie immer gern. Zu seinen Hauptwerken gehören die Fresken im Vorhofe der Compagnia del Scalzo zu Florenz, welche die Geschichte Johannes des Täufers darstellen, und im Klostervorhofe von S. Annunziata zu Florenz, welche die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und eine heilige Familie darstellen. Ein sehr gelungenes Freskogemälde von seiner Hand befindet sich im Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz. Dasselbe wurde im Jahre 1526 — 27 verfertigt und bei der Belagerung von Florenz durch die kaiserlichen und päbstlichen Truppen im Jahre 1529 wie durch ein Wunder gerettet. Die meisten der die Stadt umgebenden Gebäude wurden zu jener Zeit zerstört und niedergerissen, damit sie der erwartete Feind nicht zum Nachtheil benüzen konnte. So kam man auch am 24. September zum Kloster S. Salvi. Haufen von Bürgern und Kriegsknechten, erzählt der gleichzeitige florentinische Geschichtschreiber Varchi (storie florintine), hatten schon einen großen Theil der Kirche und des Klosters niedergerissen, als sie an einen Ort gelangten, wo sie in das Refektorium hineinschauten, in welchem von der Hand Andrea del Sarto's das heilige Abendmahl dargestellt ist; als plözlich alle, als wären ihnen Arme und Zungen erlahmt, schweigend stehen blieben und, voll ungewöhnlichen Staunens, mit dem Werke der Zerstörung nicht weiter machen wollten. Dies ist der Grund, warum noch heutzutage jeder Kunstkenner zu seinem größten Erstaunen eines der schönsten Gemälde der Welt betrachten kann. Nächst Florenz besizt Paris eine ziemliche Anzahl seiner Werke, die er im Auftrag des Königs Franz I., der ihn im Jahre 1518 nach Paris berufen hatte, für den Hof

verfertigte. Er veruntreute aber Gelder, die ihm der König zum Ankauf von Kunstwerken anvertraut hatte, verlor dessen hohe Gunst, kam nach Florenz zurück und starb in großem Elend. Außer Florenz und Paris besitzen auch München, Wien, Dresden, Berlin Werke von Andrea's Hand. Sehr berühmt ist das Opfer Abrahams in Dresden.

Von den sogenannten Klassikern verdienen noch erwähnt zu werden der Schüler des Fra Bartolomeo, Ridolfo Ghirlandajo, und der Freund Bartolomeo's, Mariotto Albertinelli. Der erstere ist ein Sohn des Domenico Ghirlandajo und genoß seinen ersten Unterricht bei seinem Vater, kam aber später in die Schule des Bartolomeo. Als Raphael im Jahre 1504 nach Florenz kam, wurde er mit ihm näher bekannt und sein inniger Freund, so daß ihn Raphael sogar einlud, an den großen Arbeiten im Vatikan Theil zu nehmen, was er aber ablehnte. Er ragt unter den florentinischen Meistern durch sein ausgezeichnetes Talent und seine weichen, schönen, durchgebildeten Kopfzeichnungen hervor. Zwei vortreffliche Bilder von seiner Hand stellen Scenen aus der Legende des heiligen Zenobius dar. Die spätern Werke dieses Meisters zeigen, daß er die eigentlich künstlerische Bahn verlassen und eine mehr handwerksmäßige, verflachende Richtung eingeschlagen hat. Dieselben haben daher keinen Kunstwerth.

Mariotto Albertinelli zeichnete sich durch ein Bild, „die Heimsuchung Mariä," aus. Er wußte in demselben innigen Ausdruck mit schönem Kolorit, einfache Anordnung mit trefflicher Zeichnung zu verbinden.

Unter den Schülern des Andrea Bartolomeo ragte besonders Jacopo Carucci hervor. Er erinnert durch das Großartige in seinen Werken, unter denen sich eine Heimsuchung Mariä auszeichnet, an Michelangelo, und erregte durch seine Meisterschaft die Eifersucht des Andrea so, daß er dessen Werkstätte zu verlassen sich veranlaßt sah.

Die Reihe der florentinischen Künstler beschließt der Freund Bartolomeo's, Antonio Franciabigio, und Raffaelino del Garbo, ein Schüler des Filippino Lippi, auf eine sehr würdige Weise.

b. Umbrische Schule.

Das von Giotto angeregte realistische Streben, dem viele Meister des 14. und 15. Jahrhunderts zugethan waren, und das im Allgemeinen mehr auf naturgetreue Darstellung der äußern Form, als auf geistige Tiefe des Inhalts ausging, mußte nothwendig eine Reaktion hervorrufen. Dieselbe findet sich zum Theil in der florentinischen Schule selbst, und tritt entschieden als solche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der umbrischen Schule hervor. Die umbrische Schule trat aber nicht plözlich, wie durch einen Zauberschlag, im Gegensaz zu der realistischen Richtung der florentinischen Schule, mit ihrer tiefen Innigkeit des Gefühls und ihrem lyrischen Charakter hervor; die romantische Richtung der frühern Jahrhunderte forderte, daß nicht blos die äußere Form schön und naturgemäß dargestellt werde, sondern auch, daß das innere Leben der Seele, in dem Bilde ausgedrückt, zur Anschauung kommen sollte. Diese mehr subjektive Richtung verfolgte schon im 13. und 14. Jahrhunderte die sienesische Schule, und wurde von der umbrischen weiter entwickelt und vervollkommnet. Nicht mit Unrecht nannte man daher früher die umbrische Schule auch sienesische, da zwischen ihnen kein wesentlicher, sondern mehr nur ein gradueller Unterschied stattfindet. Herr v. Rumohr hat in seinem zweiten Bande der italienischen Forschungen nachgewiesen, daß die sienesische Schule sich früher als die florentinische entwickelt hat, und daß sie somit nicht, wie Vasari meint, aus lezterer hervorgegangen sei und sich ohne charakteristischen Unterschied weiter entwickelt habe. Vasari zollt überhaupt der sienesischen Schule nicht die ihr gebührende Anerkennung, und trifft ihn der schwere Vorwurf, daß er, der ein Manuskript Ghiberti's wortgetreu abgeschrieben hat, gerade jene Stellen, worin der Ruhm der Sieneser anerkannt ist, nicht in sein Werk aufgenommen hat. Der Pater Della Valle weist in seinen lettere senese mit sichern, aus den Archiven genommenen Belegen nach, daß die Malerei in Siena früher als in Florenz aufblühte. Und namentlich gilt Ghiberti, der selbst ein geborner Florentiner ist, der, selbst großer Künstler

seiner Zeit, die sienesische Schule gewiß kannte und zu beurtheilen wußte, da er wiederholt in Siena arbeitete und lebte, unstreitig für einen unparteiischen und zuverläßigen Zeugen. Und dieser Ghiberti sagt von der sienesischen Schule: „Es gab in der Stadt Siena vortreffliche und geschickte Meister. Unter diesen war Ambruogio Lorenzetti ein berühmter und ausgezeichneter Meister, welcher viele Werke vollendet hat." Ohne chronologische Ordnung führt er einen der ältesten, den Duccio, später an und schreibt von ihm: „Es gab in Siena noch den Duccio, der die griechische Manier beibehalten hat; von seiner Hand ist die Tafel des Hauptaltars im Dome zu Siena." Weiter sagt er: „Viele Maler besaß die Stadt Siena und war fruchtbar an erstaunlichen Talenten, deren viele wir auslassen, um nicht weitläufig zu werden." Wenn dies auch nur flüchtige Andeutungen sind, so verdienen sie doch Berücksichtigung. Allerdings ist es sehr schwer, eine genaue Charakteristik dieser Schule zu geben, wodurch sie sich von den nachfolgenden unterscheidet, und ihre Selbstständigkeit und Unabhängigkeit für immer festzustellen. Aber das unterliegt keinem Zweifel, daß lange vor Cimabué und Giotto, welche Vasari als die Schöpfer und Verbreiter der neuen Kunst in die Geschichte einführt, die Malerei in Siena nicht nur in technischer Hinsicht sich neu und eigenthümlich ausgebildet, sondern auch im Hinblick auf Darstellung und Ausdruck sich von der überlieferten griechischen Kunstmanier zu befreien gestrebt hatte. Eine Madonna von Guido von Siena, der zwanzig Jahre vor Cimabué's Geburt malte, ist wesentlich von der Darstellung einer byzantinischen Madonna, des Erlösers, der Apostel ꝛc. verschieden. Sie hat seelenvolle Tiefe in den Augen und in den Zügen. Der Mund und das Auge spricht eine eigenthümliche Milde aus; es ist etwas tief Innerliches nicht zu verkennen, das von da an das unterscheidende Element der romantischen Kunst ist. Dies, das Innerliche im Bilde auszusprechen, ist der Ruhm der Sieneser; sie sind die Begründer der romantischen Malerei. Wenn daher Della Valle sagt: „Es genügt ein Blick auf Florenz, das in einem Thale, von ziemlich hohen Bergen begrenzt, liegt, um den Unterschied der florentinischen und der Schule von Siena zu erklären, welch

leztere Stadt auf einzelnen Hügeln, dem Winde von allen Seiten zugänglich, sich erhebt;" so ist das eine sehr äußerliche, ungenügende Auffassungsweise. Die Luft, meint er, sei in Siena den Künstlern günstiger und zuträglicher, und rege ihre Phantasie auf und belebe sie. „Florenz," sagt er, „scheint die Gegend der Denker, Siena die der Dichter zu sein." Es sind dies lauter unhaltbare Behauptungen, die zeigen, daß Della Valle für seine Vaterstadt eingenommen war, und den Werth und die innere Bedeutung jener sienesischen Werke nur an der äußern Erscheinung messen zu können glaubte. Lanzi widerlegt die von Della Valle gemachte Unterscheidung zwischen der philosophischen Atmosphäre in Florenz und einer poetischen in Siena, und schreibt den Vorzug der Sieneser hauptsächlich dem Umstande zu, daß in Florenz die Bilder der besten Meister dem Publikum vorenthalten worden wären. Diese Ansicht ist so oberflächlich und unrichtig wie die erstere. So wenig das heitere, gesunde Florenz ein dumpfes Nebelthal für philosophische Köpfe, sondern die Heimath Dante's, Boccaccio's, Sacchetti's und Polizians ist, so wenig wurden die Bilder der Meister in Florenz dem Publikum vorenthalten. Ohne jedoch die ungelungenen Charakteristiken dieser beiden Schulen der Befangenheit und Unwissenheit dieser Schriftsteller zuschreiben zu wollen, glauben wir vielmehr, das Schwierige der Erklärung liege in der Natur der Sache selbst. Die Kunst war damals in einer Umbildung, Weiterentwicklung, im Werden, sie war im Flusse begriffen; daher läßt sich leicht denken, daß verschiedene, abweichende Ansichten möglich sind, und daß sich von einem allgemeinen, übereinstimmenden Charakter einer Schule, so lange sie noch im Flusse begriffen ist, gar nicht sprechen läßt. Das aber ist gewiß und unbestreitbar, daß den Sienesern das Verdienst zuerkannt werden muß, sich von den griechischen, handwerksmäßigen Formen losgetrennt und bestrebt zu haben, das innere Leben der Seele darzustellen und die steifen, überlieferten Formen zu beseelen.

So z. B. malte Guido von Siena eine überlebensgroße Madonna mit dem Jesuskinde im Jahre 1221 und sezte seinen Namen unter das Gemälde, welches sich über einem Altare des dortigen Dominikanerklosters befindet. Die schwarzbraune, byzan-

tinische Farbe findet sich nicht mehr, sie ist viel heller; die Form seelenvoller, zarter und schöner, nicht mehr so steif. Der byzantinische Styl ist übrigens leicht an dem reichen, glänzenden Goldgrund, an den goldenen Sternen und Saumverzierungen der Gewänder zu erkennen; denn dergleichen Glanz und Reichthum liebten die Byzantiner. —

Der zweite Meister von Siena ist Duccio di Buoninsegna. Sein Geburtsort ist ungewiß, nur so viel ergibt sich aus den Quellen, daß er schon im Jahre 1282 als Meister in Siena ansäßig war und im Jahre 1340 starb. Er war durchaus nicht ein Schüler Giotto's, wie Vasari meint, sondern, wie Tizio versichert, ein Schüler des Sienesers Segna, der wahrscheinlich der Vater des Duccio war. Seinen größten Ruhm erwarb er sich durch eine Altartafel, die er von 1308 — 1311 in Siena fertigte, und die sich bis auf unsere Zeit vollkommen erhalten hat. Sie war auf der Vorder- und Rückseite mit Gemälden versehen, die man nachher von einander trennte und an den Wänden des Domes aufgehängt hat. Die ehemalige Rückseite enthält Scenen aus der Leidensgeschichte Christi. Hier entfaltete der Maler einen Geist, der die höchste majestätische Würde, die erschütterndste Leidenschaft, den größten Reichthum des Gedankens und edle Anmuth in der Form zur Anschauung bringt. Die ehemalige Vorderseite enthält größere Figuren, eine Madonna, von Heiligen umgeben, an denen die Durchbildung der Köpfe sehr beachtenswerth ist. Die Tafel kostete 3000 Goldgulden und wurde von den Sienesern so hoch geschäzt, daß sie dieselbe mit großer Andacht in Prozession abholten. —

Die sienesische Schule hielt längere Zeit an den altchristlichen Typen und Ueberlieferungen fest, bildete sie nach und suchte sie zu vervollkommnen. Sie blieb übrigens hiebei nicht stehen, sondern durch die Religion und Poesie veranlaßt, schritt sie zur Beschauung und allseitigern Auffassung des menschlichen Lebens, besonders zur vielseitigsten Darstellung der Lebensverhältnisse des heiligen Franziskus und anderer neuer Heiligen, wie auch zu Darstellungen von Scenen aus den Werken berühmter Dichter, wie z. B. des episch-didaktischen Dante, fort. Wie aber schon bemerkt wurde, wußten die Meister dieser Schule sich immer

mehr von jener eigenthümlichen Strenge und Härte der byzantinischen Kunst frei zu machen, und ihren Darstellungen, wenn auch noch Manches, wie die langen Profile, die magern Hände, an den byzantinischen Styl erinnert, Etwas so Inniges, Weiches, Seelenvolles zu verleihen, daß man ihre Kunstrichtung nicht ohne Grund eine lyrische nennt.

Diese neue Richtung schlug auch Simone di Martino ein. Er war ein Zeitgenosse Giotto's und wurde nach dessen Tod, im Jahre 1336, an den päbstlichen Hof nach Avignon berufen, wo er im Jahre 1344 gestorben sein soll. Alles, was er in Avignon gemalt hat, ist längst untergegangen; von seinen Arbeiten zu Siena ist der größte Theil nicht mehr vorhanden, und was sich noch erhalten hat, ist entweder ungemein beschädigt oder von spätern Malern ausgebessert. Wenn aber auch nur noch wenige beglaubigte Werke von Simone's Hand vorhanden sind, so kann man doch seine Richtung recht gut aus einem Altarbilde erkennen, das aus mehrern einzelnen Tafeln besteht und sich gegenwärtig, mit der Namensunterschrift des Künstlers versehen, in Siena befindet. Man dürfe keinen Anstand nehmen, meint v. Rumohr, ihn den bedeutendsten Künstlern dieser Zeit beizuzählen, da seine Bilder dem schwärmerisch verliebten Petrarka genügten, der ihn dem Giotto gleichstellt und beide gemeinschaftlich für die größten Maler erklärt, welche ihm bekannt geworden seien. Fast durchweg fertigte er mit seinem Gehülfen Lippo Memmi Madonnenbilder oder Bilder von Engeln und Heiligen, in denen sich seine zarte, tiefe Empfindung am lebendigsten äußern konnte. Uebrigens scheint auch Giotto einigen Einfluß auf unsern Simone ausgeübt zu haben, wenn er auch kein Schüler desselben war. Nach d'Agincourt hat Simone nicht blos in Avignon und Siena, sondern auch in Rom und Florenz gearbeitet. In lezterer Stadt, sagt er, finde sich ein allegorisches Gemälde zu Santa Maria Novella, das den heiligen Dominikus darstelle und seine Begleiter, wie sie gegen die Häresie eifern und kämpfen. Die Häretiker seien als Wölfe abgebildet, welche die Schafe, die Rechtgläubigen, zu zerreißen suchen; allein schwarzweiße Hunde, unter denen die Brüder des Dominikanerordens wegen ihrer schwarzweißen Klei-

dung zu verstehen sind, stoßen die Wölfe zurück. — Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß Giotto einen Einfluß auf den Simone und die sienesische Schule ausgeübt habe; vielleicht wurde gerade dadurch Vasari veranlaßt, diese Schule der florentinischen zu unterstecken. Nichtsdestoweniger nimmt die sienesische Schule eine höchst eigenthümliche Stellung ein und ist wesentlich von dem Charakter der florentinischen verschieden. Dies ersehen wir besonders aus den Werken zweier sienesischer Meister, der beiden Brüder Ambruogio und Pietro di Lorenzo.

Von Ambruogio sind die Wandmalereien in der Sala delle balestre im öffentlichen Palaste zu Siena. Der Inhalt derselben ist „gutes und schlechtes Regiment und die Folgen von beiden". Die verschiedenen politischen Tugenden sind allegorisch in weiblichen Figuren dargestellt, in denen man die sienesische Darstellungsweise deutlich erkennt, da sich nicht blos Anklänge an byzantinische Kunst finden, sondern auch die Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens sehr charakteristisch aufgefaßt und dargestellt sind. Die Gesichtszüge der Frauen sind sehr weich und schön, ihre Kopfbewegung sehr anmuthvoll. — Leider ist das Hauptwerk Ambruogio's untergegangen, das von Ghiberti weitläufiger beschrieben wird und sich im Minoritenklosterhof zu Siena befunden haben soll. Dieses Gemälde, sagt Ghiberti, sei wahrhaft bewunderungswürdig gewesen. Von seinem Bruder Pietro di Lorenzo findet sich in Toskana ein Gemälde, das Gegenstände aus dem Leben Johannes des Täufers, und zu Pisa im Campo santo eines, das eine Menge Einsiedler darstellt. In den Werken beider Brüder erkennt man klar die weiche, gemüthvolle Auffassung der Sieneser.

In der Mitte des 14. Jahrhunderts und etwas später blühte in der sienesischen Schule Berna oder Barna, was wohl eine Abkürzung aus Bernardo oder Barnabas ist. Ghiberti schreibt von ihm: „Es malte zu Florenz ein Meister, Namens Barna, welcher vor vielen andern den Vorzug verdient, zwei Kapellen in S. Agostino, worin viele Geschichten sind, unter andern, wie ein junger Mann in Begleitung eines Mönchs, der ihm zuspricht, zur Richtstätte geführt wird; in dieser Figur ist die Todesfurcht vortrefflich ausgedrückt. In S. Gimignano, einem Städtchen

zur Rechten der Straße von Florenz nach Siena, malte er viele Geschichten aus dem alten Testamente; auch zu Cortona gibt es viele Arbeiten von seiner Hand."

Im 13. und 14. Jahrhundert hatte die sienesische Schule eine bedeutende Höhe erreicht; im 15. Jahrhundert dagegen blieb sie weit hinter den Leistungen anderer Gegenden zurück, wie man leicht an den Werken der Brüder Sano und Lorenzo di Pietro und des Matteo da Siena ersehen kann. Zwar ist das Weiche, Milde, Gemüthliche auch in diesem Jahrhundert noch ein charakteristisches Merkmal der sienesischen Schule; dabei beobachteten sie das Leben und suchten es auf mannigfaltige Weise darzustellen; nicht minder hielten sie an den Typen und überlieferten Kunstgebilden des höchsten christlichen Alterthums fest. Allein die meisten Arbeiten aus dieser Zeit zeugen von einer großen Schwäche und Mattigkeit, wie z. B. die Darstellung großer Helden und Staatsmänner von Taddeo di Bartolo. Uebrigens machen die übrigen Werke dieses Meisters aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts eine rühmliche Ausnahme von den Gebrechen, an denen die damalige sienesische Kunst litt. Dies beweisen mehrere zu Perugia befindliche Tafeln, besonders aber ein Altarbild, das der Künstler im Jahre 1403 vollendete, und eine Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln und den heiligen Bernhard vorstellt. In all diesen Gestalten offenbart sich der weiche Styl der Sieneser und der innige Ausdruck in den anmuthsvollen Gesichtern dieser Schule. Ein ebenso vortreffliches, dem ebengenannten ganz entsprechendes Bild ist die „Ausgießung des heiligen Geistes" in der Kirche S. Agostino zu Perugia, dem sich die herrlichen Wandmalereien in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena anreihen, in welchen Taddeo eine merkwürdige Weichheit und sein edles, tiefes Gemüth ausdrückte. Die Gemälde beziehen sich auf das Lebensende der seligsten Jungfrau; am gelungensten ist der stille Leichenzug, ihr Begräbniß und ihre Auferweckung durch Christus zum ewigen Leben.

Taddeo di Bartolo übte einen höchst bedeutenden Einfluß auf einen gewissen Martinellus und Pietro Antonio di Fuligno, und damit auch auf die umbrische Schule aus.

Die Malereien des Martinellus an der äußern Wand des Kirchleins S. Katharina zu Assisi erinnern ganz an das Eigenthümliche des Taddeo di Bartolo. Ebenso zeigt sich an den Werken des Pietro Antonio di Fuligno ein ganz entschieden sienesisches Gepräge, das von Taddeo angeregt und von Pietro fortgepflanzt und weiter verbreitet wurde. Wir sehen aus dem Bisherigen, daß das naturalistische Streben der florentinischen Schule und die auf das Innerliche gewandte Richtung der Sieneser von nicht geringer Bedeutung in Beziehung auf die Entwicklung der umbrischen Schule sind. Dazu kommt noch die natürliche Lage und Beschaffenheit Umbriens in dem obern abgeschlossenen Thale der Tiber, wodurch zweifelsohne diese innerliche Richtung begünstigt und befördert wurde. In dieser Gegend wurde der heilige Franziskus geboren, das Haupt jener tiefinnerlichen, mystisch-religiösen Richtung, der nicht blos die Ordensmänner dieses Heiligen, sondern auch ein großer Theil der Künstler huldigten. So kommt denn zu dem Innerlichen, das sich in den Werken der Sieneser ausspricht, auch noch das mystische Element als ein charakteristisches Merkmal der umbrischen Schule hinzu. Wir sehen daher in den Werken der Meister dieser Schule nicht blos das innerliche Seelenleben getreu dargestellt, wir werden hier eine wunderbare Sehnsucht nach Oben, eine gänzliche Hingabe an Gott, ein wahres Vergotten, Etwas wonniglich Schmerzliches, Etwas schwärmerisch Zärtliches dargestellt finden, das sich wie ein süßer Duft über die meisten dieser Schöpfungen verbreitet. Diese gänzliche Hingabe in süß schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle, zum Höchsten aufsteigende Sehnsucht und fleckenlose Seelenreinheit treffen wir in den Werken des Niccolo di Fuligno, gewöhnlich Niccolo Alunno genannt, die wohl in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fallen und nicht über das Jahr 1500 hinausreichen. Ein sehr schönes Bild von seiner Hand ist „eine Verkündigung Mariä, darüber Gott Vater in der Glorie". Dasselbe befindet sich zu Perugia in der Kirche S. Maria Nuova. Man kann nicht leicht etwas Schöneres als den Kopf Maria's und des Engels sehen. Andere Gemälde von Niccolo finden sich im Dome zu Assisi und in der Augustinerkirche S. Niccolo zu Fuligno. In lezterer Kirche ist

sehr merkwürdig „eine Krönung Maria's". Der Abt Antonius hebt im Hinaufblicken die Hand vor die Augen, als wenn ihn der Glanz der himmlischen Glorie verblendete. Eines seiner spätesten Werke ist eine Tafel in der Pfarrkirche des Fleckens La Bastia, am Wege von Assisi nach Perugia. Im Hauptfelde die Madonna zwischen Engeln unter einem gothischen Giebel und auf goldenem Grunde. Auf der Staffel ein todter Christus, den Kopf im Schoose der Mutter, von Engeln umgeben, die so recht von Herzen weinen. Wir sehen, daß Niccolo Alunno einer der berühmten Meister der umbrischen Schule ist, der den eigenthümlichen Charakter sehr rein in seinen Werken dargestellt und zur weitern Verbreitung desselben durch Beispiel und Lehre das Seinige beigetragen hat.

Ein Zeitgenosse des Niccolo Alunno war Fiorenzo di Lorenzo. Er erreicht zwar die tiefe Innigkeit des Niccolo nicht; dagegen hat er vor ihm manche Vortheile in der malerischen Anordnung, in der schärfern Bezeichnung des Einzelnen voraus, die er wahrscheinlich von Benozzo gelernt hat. Immerhin ist aber die charakteristische Eigenthümlichkeit der umbrischen Schule leicht in seinen Werken zu erkennen, von denen in der Sakristei der Kirche S. Francesco zu Perugia „der heilige Petrus und Paulus" und eine Madonna mit dem Kinde in der Glorie, von Cherubköpfen und von zwei Engeln umgeben, die bedeutendsten sind.

Zwei andere sehr tüchtige Meister der umbrischen Schule sind Andrea di Luigi, genannt l'Ingegno, und Bernardino Pinturicchio. Beide waren höchst wahrscheinlich Schüler des Alunno und nicht des Perugino; wenigstens haben sie sich nach den Werken Alunno's und Fiorenzo's gebildet. Vasari erzählt zwar, daß Ingegno bei Perugino seine Kunst erlernt und mit Raphael in seiner Schule gewetteifert habe. Die großen Hoffnungen, welche Ingegno erweckt habe, seien aber durch sein plözliches Erblinden unter Pabst Sixtus IV. vereitelt worden. Dieser Pabst habe ihm einen Jahrgehalt angewiesen, den er bis in sein 86. Jahr bezogen habe. Perugino gründete aber erst am Ende des 15. Jahrhunderts seine Schule und Pabst Sixtus IV. starb schon 1484. Daraus geht klar hervor, daß nach Vasari Andrea schon blind war, als Perugino seine Schule errichtete,

und daß er daher unmöglich sein Schüler sein konnte. Doch abgesehen hievon (denn Andrea erfreute sich ohne Zweifel bis zum Jahre 1509 des Augenlichtes), konnte Andrea schon deßhalb nicht der Schüler Perugino's sein und mit Raphael wetteifern, weil dieser erst gegen das Jahr 1500 in die am Ende dieses Jahrhunderts errichtete Schule Perugino's eintrat, Andrea dagegen schon im Jahre 1484 sichern Nachrichten zufolge als selbstständiger Maler und Meister auftrat. Niccolo Alunno hatte schon um 1460 in dem benachbarten Fuligno eine eigene Werkstätte angelegt, und wahrscheinlich hat Andrea hier seinen Unterricht genossen. Von seinen Werken sind wenige bekannt, und nach den vorhandenen, z. B. den Sibyllen und Propheten, die er zu Assisi al fresco gemalt haben soll, schreibt Lanzi, hat er die Manier der Schule vergrößert und das Kolorit verlieblicht. Dem Lanzi war aber kein einziges Werk des Andrea sicher bekannt; somit verdient auch sein Urtheil darüber wenig Glauben. Nach andern Nachrichten soll er seinen Formen eine größere Fülle zu verleihen gewußt, und durch kräftigere Schatten einen tiefern Eindruck hervorgebracht haben. — Der treffliche Künstler der umbrischen Schule, Bernardino Pinturicchio, erhielt wahrscheinlich seinen ersten Unterricht in Perugia, das nicht weit von seiner Vaterstadt Cortona entfernt ist. Wie aber aus seiner Behandlung der Malerei a tempera und besonders aus seiner Formengebung hervorgeht, verdankt er einen großen Theil seiner Jugendbildung dem Fiorenzo di Lorenzo. Pinturicchio wurde schon häufig mißkannt und ungerecht beurtheilt, weil man zwischen den Leistungen seines frühern und spätern Lebens nicht genug unterschieden hat. In seinen spätern Werken ersieht man nichts, als eine leere, handwerksmäßige Fertigkeit, die nur um des lieben Gewinnes willen den Pinsel ergreift und die Kunst zur bloßen Erwerbsquelle herabwürdigt. Dagegen sind die Leistungen aus der frischen, kräftigsten Periode seines Lebens großentheils ausgezeichnet und gehören zu den besten der umbrischen Schule. Unter diesen verdienen seine Freskomalereien in Rom, seine Mauergemälde im Dome zu Orvieto besonders erwähnt zu werden. Sein bestes Gemälde ist aber wohl ein aus mehrern Tafeln zusammengesetztes Werk, das sich in der Akademie

zu Perugia befindet und eine Madonna auf dem Throne darstellt, zu deren Seiten der heilige Augustinus und Hieronymus sich befinden. „In keinem Bilde der umbrischen Schule,“ sagt v. Rumohr, „nicht einmal in den besten und frischesten Arbeiten des Pietro, fand ich das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolo so glücklich mit besserer Formenkenntniß und schönerer Manier verschmolzen, als in den einzelnen Stücken dieser mehrfältig zusammengesezten Tafel.“ Die Charakterköpfe sind voll Ausdruck und Leben, und ist in den meisten seiner Werke, besonders in jugendlichen Figuren, jener sehnsuchtsvoll-schwärmerische Ausdruck wiedergegeben, durch den sich die umbrische Schule vor den andern Schulen dieser Zeit so auffallend unterscheidet.

Zu gleicher Zeit blühten in den benachbarten Gegenden noch andere Künstler, die wir wegen ihrer verwandten Richtung der umbrischen Schule anreihen. Zu den namhaftern gehören Giovanni Sanzio von Urbino, der Vater Raphaels, und Francesco Raibolini von Bologna, Francesco Francia genannt. Sanzio's Bilder, und namentlich sein Hauptbild zu Urbino in S. Francesco, auf dem er sich selbst, seine Frau und den jungen Raphael, vor dem Throne einer Madonna knieend, darstellt, offenbaren einen sehr einfachen Styl und Ruhe und Milde in den Gesichtern seiner Figuren. Dagegen fehlt ihm die Tiefe des Ausdrucks und das helle, schöne Kolorit der eigentlich umbrischen Meister.

Francesco Francia war anfangs ein Goldschmied und widmete sich erst im vorgerückten Alter der Malerei. Er schließt sich seiner Richtung nach ganz an die umbrische Schule an und repräsentirt ihren Geist sehr getreu. Er malt, wie die Meister dieser Schule, sehr gerne Madonnen, allein, mit dem Kinde und geschichtliche Kompositionen, in denen er mit besonderer Vorliebe fromme Beschaulichkeit darstellt. Eine Reihe von Gemälden von seiner Hand enthält die Pinakothek zu Bologna. Eines davon stellt eine Madonna auf dem Throne dar und die Heiligen Augustinus, Franziskus, Proklus und Monika, Johannes den Täufer und Sebastian, der ein wunderschöner, begeistert emporblickender Jüngling ist. Er zeigt in diesem Bilde, daß er bedeutende plastische Studien gemacht hat; die Körperformen sind ganz natur-

gemäß und übertrifft er hierin den Perugino. Die Augen seiner Köpfe sind groß und durch starke Schatten gehoben; sein Kolorit ist feuriger als das Perugino's, die Hautfarbe weißer, die Haare dunkelbraun, der Ausdruck strenge. Zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen gehören seine Freskomalereien in S. Cecilia zu Bologna, welche Darstellungen aus dem Leben der heiligen Cäcilia enthalten. Die Vermählung der Heiligen und ihr Begräbniß sind ganz von der Hand Francia's, die andern Gemälde dagegen sind zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Ein sehr schönes, ansprechendes Bild von ihm befindet sich in München: das Christkind, in einem Rosenhag liegend, die Mutter kniet anbetend, die Hände über der Brust gekreuzt, davor. Andere Gemälde von seiner Hand, die noch angeführt zu werden verdienen, sind: die Verkündigung Mariä in Mailand und die Kreuzabnahme in Parma. Maria schaut dem göttlichen Sohne schweigend, ohne Thränen, in das todtmüde Antliz, indem sie dessen Hand hält und Magdalena die Nägelmale betrachtet. — Seine Schüler Giulio und Giacomo Francia und Lorenzo Costa erreichen weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe der Bilder ihres Meisters. — Einer der größten Meister seiner Zeit, der hauptsächlich durch seine Einwirkung auf die Entwicklung des fleckenlosesten Malers, des Raphael von Urbino, so großen Ruhm erlangte, dessen persönliches Verdienst aber selten nach Gebühr anerkannt und gewürdigt wurde, ist Pietro Vanucci della Pieve, so genannt nach seinem Geburtsorte Castello della Pieve, späterhin Pietro Perugino, von Perugia, wo er sich gegen das Jahr 1500 niedergelassen hat (geboren 1446, † 1524). Bei welchem Meister er seinen Unterricht genossen hat, ist zweifelhaft. Nach Vasari wäre er nothdürftig von einem peruginischen Meister unterrichtet worden, dessen Namen nicht genannt ist. Ohne Zweifel verdankte er aber einen großen Theil seiner Bildung dem Fiorenzo und Niccolo Alunno. In seinem 25. Jahre kam er nach Florenz, wo er mit dem tiefen, forschenden Geiste des Andrea Verocchio zusammentraf, der ihm mehr Rathgeber als Lehrer war. Hier, in Rom, Neapel und an andern Orten Italiens hielt er sich längere Zeit auf; endlich ließ er sich in Perugia nieder und gründete daselbst eine große Schule.

Bei der richtigen Beurtheilung seiner Werke muß man zwischen seinen Leistungen in seinen frühern und mittlern Jahren, die zu den schönsten und besten der damaligen Zeit gehören, und zwischen seinen handwerksmäßigen Arbeiten in seinen spätern Jahren unterscheiden, die mehr als mittelmäßig, oft schlecht sind.

Aus seiner Jugendzeit rühren mehrere kleinere Bilder, die einen entschieden umbrischen Charakter haben und eine gewisse technische Bildung verrathen. Sie sind ohne Zweifel vor dem Jahre 1470 gefertigt worden und stellen meistens Madonnen dar. Während seines Aufenthalts in Florenz ließ er sich für die entgegengesetzte naturalistische Richtung der Florentiner einnehmen, was aus mehrern Werken vom Jahre 1475 an, wo er schon in florentinischer Manier malte, ersichtlich ist. Zu diesen Werken rechnen wir die Anbetung der Könige in einer wüsten Kapelle des Klosters S. Maria nuova zu Perugia und die Mauergemälde in der Kapelle des vatikanischen Palastes, welche Sixtus IV. ums Jahr 1480 hat erbauen und ausmalen lassen. Die Ausführung, die Charaktere, die Gewandung in der „Taufe Christi und der Uebergabe der Schlüssel an Petrus" erinnern lebhaft an jenes Bild im Kloster Maria nuova zu Perugia. Uebrigens verräth „die Verleihung der Himmelsschlüssel", wie ein im Palaste Albani zu Rom befindliches Gemälde, das Christkind auf dem Boden liegend, daß er bereits dem Naturalismus der Florentiner zu entsagen anfing und zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrte. Während aber seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und die Richtung seines Geistes darlegen; während in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so vereinigt er nun in der schönsten Epoche seiner künstlerischen Laufbahn mit seiner ursprünglichen Geistesrichtung Kraft und Klarheit der Darstellung, welche er den vorangegangenen Studien verdankte. Und so kommt denn in dieser Zeit jene süße Anmuth und Weichheit, jene zarte, schwärmerische Sehnsucht in seinen Werken zum Vorschein, welche ihnen einen so hohen Reiz verleihen. Das herrlichste Werk aus seiner Hand ist ein Mauergemälde im Kapitelsaale des Klosters S. Maria Maddalena de' Pazzi, eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes und umgebender Heiligen, von denen die Maria

Magdalena und die schmerzhafte Mutter die gelungensten sind. Ein anderes sehr schönes Gemälde befindet sich in der Pinakothek zu Bologna: „Die Himmelfahrt Maria's." Die Jungfrau verschwebt in goldenen Wolken; die Jünger unterhalb finden anstatt des Leichnams Blumen im Grabe. — Die bekannten Freskogemälde im Collegio del Cambio zu Perugia vom Jahre 1500 fallen bereits in die Epoche der Abnahme seines Strebens, wo er zu seiner handwerksmäßigen Richtung hinzuneigen anfing. Nachdem er sich nemlich in Perugia niedergelassen hatte, gab er sich, wie so viele Maler dieser Zeit, dem Handwerksgeiste hin und arbeitete nur um des Erwerbs und Gewinnes willen. Der Schluß seiner künstlerischen Laufbahn ist daher mit Recht ein trauriger zu nennen, wie auch das Ende seines Lebens; er wurde nemlich, da er wegen Geiz und Mißtrauen stets all sein Geld bei sich trug, von seinem Bedienten im Jahre 1524 ermordet. — Sein erster Schüler ist Raphael. Nächst Raphael ist der Spanier Giovanni lo Spagna, ferner Giannicola, Tiberio d'Assisi, Girolamo Genga als die bedeutendsten zu nennen.

Eine höchst auffallende Erscheinung dieser Zeit, die wir schon früher berührten und aus der allzu großen Abhängigkeit der Schüler von der Schule zu erklären suchten, ist, daß so viele und sogar die angesehensten, ausgezeichnetsten Meister plözlich vom Gipfel ihrer künstlerischen Höhe gleichsam herabgestürzt wurden und sich fortan in den Niederungen des handwerksmäßigen Arbeitens bewegten. Am meisten sezte uns diese Thatsache bei Pinturicchio und Perugino in Erstaunen. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung wird wohl kein blos subjektiver, ein in der gleichen Beschaffenheit des geistigen Wesens dieser Männer liegender, sondern ein mehr objektiver sein. Wie wir gesehen haben, übte in dieser Zeit die florentinische Schule einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die umbrische aus, es kam gar nicht selten vor, daß Schüler der umbrischen Schule mit der naturalistischen Richtung der Florentiner näher bekannt wurden und sich dieselbe aneigneten. Sobald sie aber ihre typisch gewordene Sphäre überschritten hatten, so waren nur zwei Fälle denkbar. Entweder mußten sie beide Richtungen, die umbrische und florentinische, bemeistern und überwinden, und sie zur concreten Einheit

in sich verbinden, oder sie mußten im Bewußtsein der Unzulänglichkeit ihrer Kräfte von diesem großartigen Unternehmen abstehen und zu ihrer ursprünglichen Richtung zurückkehren. Dieses Rückkehren oder Rückfallen war aber, da diese Künstler in ihren spätern Jahren die Lebendigkeit der Phantasie und die schöpferische Kraft des Geistes verließ, nothwendig ein schonungsloses in sich selbst Verfallen. So lange ihre Werke das Frische und Ahnungsvolle des Jünglings an sich trugen, mußten sie wahr und rein erscheinen. Da aber in ihrem spätern Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet ward, so mußte jene jugendliche Zartheit nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Sie waren zu alt oder von Haus aus zu beschränkt, um das Erste zu erreichen; es hieße daher, wollte man einen Fortschritt von ihnen verlangen, von ihnen das Unmögliche fordern, es hieße, sie zu lauter Raphael machen wollen. Die Umbrier waren in ihrer an sich schönen Richtung zu sehr gefesselt, und so mußte gerade diese Richtung Schuld daran werden, daß bei ihren bedeutendsten Meistern, mehr als bei andern gleichzeitigen Schulen, arger Verfall eintrat. Es fehlte ihnen die geistige Kraft, um einzusehen, daß eine neue Epoche eintreten müsse, die qualitativ von der bisherigen sich unterschied. Ein genialer Geist gehörte dazu, um dies zu erkennen, um die verschiedenen Gegensäze des florentinischen und umbrischen Strebens mit den durch Glück und Zeit unendlich fortgeschrittenen technischen Verbesserungen und dem ungeheuern Schaz von Erfindungen zur concreten Vereinigung zu führen. Und diesen genialen Geist besaß Raphael, der unmöglich in Manier erstarren konnte, sondern die Richtungen der provinziell getheilten Schulen in einer höhern Einheit verschwinden ließ und eben dadurch die italienische Kunst zu ihrer höchsten Blüthe brachte.

Raphael Sanzio wurde nach dem Berichte des Vasari zu Urbino am Charfreitag des Jahres 1483 geboren und starb am Charfreitag 1520. Seine erste Kunstbildung empfing er bei seinem Vater Giovanni Santi, der, wie wir früher schon erwähnten, der umbrischen Schule angehörte. Mit der Innigkeit des jugendlichen Gemüthes gab er sich dieser Richtung hin, der

eine tiefgemüthliche Auffassung, zarte Gestaltung der Formen und eine liebevoll und fleißig durchgeführte Behandlung der Gegenstände eigenthümlich war. Sein Vater starb aber, nach der Versicherung des Paters Pungileoni, bereits im Jahre 1494, als Raphael erst eilf Jahre alt war. Sein gewaltiger Geist ließ ihm aber keine Ruhe; er suchte sich bei mehrern Meistern jener Gegend auszubilden und trat endlich in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und verweilte mehrere Jahre, etwa bis zu seinem zwanzigsten, in derselben. Welchen Gang Perugino mit seinem Schüler einschlug, ist nicht bekannt. Doch wird man nicht irren, wenn man im Allgemeinen bei der damals üblichen Strenge und Bestimmtheit der Meister in den Umrissen und in der Anordnung den Zögling zugleich überall auf die Natur selbst, sowie in der Färbung außer jener mehr auf das eigene Gefühl der Euphonie, als auf den systematischen Unterricht einer Farbenlehre hingewiesen annimmt. Gewiß aber ist, daß in Perugino's Schule jenes geisttödtende Kopiren der Antike nicht vorkam. Der Schüler wurde im Gegentheil schon frühe angewiesen, seine eigenen Kräfte in der Anordnung und Ausführung der Gegenstände zu versuchen. Er folgte seinem Meister in der Zeichnung, in der Einfachheit und strengern Führung der Umrisse, welche Bestimmtheit Raphael nie mehr ablegte, sondern später nur mit kräftigern, blühendern Formen fließender verbunden hat. Auch in der Anordnung und Faltung der Gewänder, im Farbenton und leichten Auftrag folgte er dem Meister. Nicht minder war er demselben in geistiger Beziehung zugethan; wir finden in seinen Werken dieselbe Zartheit der Empfindung, denselben Ernst, dieselbe Ruhe und stille Größe in den Charakteren, wie in den Gemälden Perugino's aus seiner bessern Zeit. Dies ist übrigens offenbar mehr eine glückliche Naturanlage, als die Folge des Schulunterrichts. Dagegen hat er den reinen, keuschen Sinn, die Achtung für das Herkömmliche, die religiöse Strenge in der Auffassung seiner Aufgaben hauptsächlich den Lehren und der Einwirkung seines Meisters zu verdanken. Raphael gab sich aber dieser, wie überhaupt keiner Schule ausschließlich hin, was für ein großes Glück anzusehen ist, weil er sich so über die Schulen erhob und seine Eigenthümlichkeit am besten und reinsten

bewahrte. — Im Jahre 1504 ging Raphael nach Florenz. Hier begann für ihn eine neue Epoche seiner geistigen Entwicklung. Hier fand sein Geist große Befriedigung in der Anschauung der Werke anderer Meister, in der Erwärmung seines Geistes an dem ihrigen und im Genusse der Seelenverwandtschaft mit ihnen. An Giotto und Fiesole bewunderte er die bessere Form und die freiern Umrisse, die Zartheit der Empfindung und Tiefe des Ausdrucks. An den Werken Ghirlandajo's und Masaccio's fand er einen größern Styl in den Formen, Gewändern und Umrissen. Es ist bekannt, mit welcher Liebe und Bewunderung er vor den Werken dieser Meister gestanden ist, wie sein Geist sich daran nährte und stärkte, wie sich sein Auge für Correctheit, für das Strenge, Schöne und Edle in Formen und Contouren geschärft hat. Mit Fra Bartolomeo schloß er persönliche Freundschaft; sein Freund übte in der Färbung und im Styl der Gewänder einen entschiedenen Einfluß auf ihn aus. Von Masaccio nahm er die Strenge der Form an. Die Resultate dieses Studiums konnten für Raphael nur sehr glänzende sein. Man könnte zwar versucht sein, zu glauben, Raphael sei in Florenz ein Eklektiker geworden. Allein wie Raphael sich nicht in den Schraubstock der Schulformen zwängen ließ, wie er seinen Pinsel nicht in die Farben der Schule tauchte, nach Art der Abschreiber, die in ihrem traurigen Geschäfte so lange fortmachen, bis der lezte Funke des eigenen, innern Lebens völlig erloschen ist, so sammelte er auch die Vollkommenheiten der florentinischen Meister nicht, um aus diesem mixtum compositum bald diesen, bald jenen Vorzug hervorzusuchen und anzuwenden. Abgesehen davon, daß die Großartigkeit der Form und die Gewalt des Ausdrucks eines Buonarotti, die Zartheit und Anmuth eines Correggio, der edle Styl eines Poussin, die Farbenschönheit und Gluth eines Rubens, kurz, alle Vorzüge der besten Meister zusammen noch lange keinen Raphael geben; bildete und erquickte Raphael nur seinen Geist an den besten Werken der florentinischen Meister, bewahrte aber deßungeachtet seine Individualität, entwickelte sein eigenthümliches Wesen immer mehr und gelangte endlich dahin, daß er die beiden Richtungen seiner frühern und spätern Jugend nicht blos vereinigte, sondern sie so zu sagen in sich vernichtete, und aus der

Unendlichkeit und Unerschöpflichkeit seines Geistes die göttliche, himmlische Schönheit, die seinem geistigen Auge vorschwebte, in stets neuen Formen und Eigenthümlichkeiten den Augen der Menschen offenbarte; und gerade das läßt sich nicht anlernen und abspicken, das ist der Vorzug und das Charakteristische aller wahrhaft großen, genialen Geister. Vollendete Schönheit der Form und des Styls, harmonisches Gleichmaaß zwischen dem innern Seelenleben und seinen Erscheinungen, ungetrübte Ruhe des Gemüthes bilden den Grundzug in Raphaels Kunst. Dazu kommt noch, daß all seine Werke vom Geiste des Christenthums beseelt und verklärt sind; und darum stehen sie den Werken der Antike nicht blos, wie Manche glauben, zur Seite, sondern sie übertreffen dieselben nach Form und Inhalt unendlich. — Raphaels erster Besuch in Florenz scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein. Bereits im Jahre 1505 treffen wir ihn in Perugia, wo er mit mehrern Arbeiten sich beschäftigte. Nach Vollendung derselben begab er sich aber wieder nach Florenz zurück und blieb daselbst bis in die Mitte des Jahres 1508. Daß in den Werken, die er in dieser Zeit vollendete, hauptsächlich die florentinische Richtung hervortritt, wird zu bemerken fast überflüssig sein. In seinem 25. Jahre ward Raphael vom Pabste Julius II. nach Rom berufen, und hier schuf er von 1508 bis 1520, also in einem Zeitraume von zwölf Jahren, seine großartigsten Werke. Damit ist uns denn in der Aufzählung und Betrachtung seiner bedeutendsten Werke der Weg schon vorgezeichnet, den wir einzuschlagen haben. — Was von den Arbeiten Raphaels vor seinem Eintritte in die Schule Perugino's geschrieben wird, ist theils unbegründet, theils irrthümlich. Ungewiß ist es, ob jene Madonna an der Hofwand seines väterlichen Hauses von ihm gemalt ist. Als Raphael in die Schule Pietro's in Perugia eintrat, war dieser bereits in seine gewerbsmäßige Richtung herabgesunken und bediente sich bei der Ausführung seiner Arbeiten häufig seiner Gehülfen und Schüler. Wer von all seinen Schülern hätte ihn mehr unterstüzen können, als der talentvolle Raphael? Herr v. Rumohr will seine Hand in einem Altargemälde, das aus dem Kloster zu Vallombrosa in die Galerie der florentinischen Kunstschule kam, in den Fresken

des Wechselgerichts (Cambio) zu Perugia und in einem schönen Altargemälde erkannt haben, das früher in der Karthause zu Pavia sich befand und durch Ankauf in das Haus des Duca Melzi übergegangen ist. Während seines Aufenthaltes in Perugia schloß er sich der Richtung seines Meisters an. Seine Arbeiten aus dieser Zeit tragen daher den Stempel der umbrischen Schule und sind die schönsten Blüthen und die bedeutendsten Erzeugnisse derselben. Er entwickelte sich aber zugleich zu immer größerer Selbstständigkeit, und sind seine Werke durch die ihnen eigenthümlich reine, klare Auffassungsweise und die Innigkeit des edeln, jugendlichen Gemüths, das sich in denselben abspiegelt, leicht zu erkennen. Unter denjenigen, deren Aechtheit ziemlich konstatirt ist, verdienen besonders hervorgehoben zu werden:

a) Bilder von größerer Dimension: Die heilige Dreifaltigkeit und Erschaffung der Eva in S. Trinita zu Città di castello; eine Auferstehung Christi; die Erzengel Michael und Raphael mit Tobias; die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino; ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, das sich in der Sammlung des verstorbenen Cardinals Fesch in Rom befindet; die Anbetung der Könige im Museum zu Berlin; die Krönung Maria's im Vatikan zu Rom. Das schönste, vorzüglichste und wohl auch das bekannteste aus dieser Zeit ist die Vermählung Maria's. Es trägt den Namen des Künstlers und die Jahrszahl 1504. Josef und Maria stehen in der Mitte einander gegenüber; Josef hält eine Lilie, Maria schaut erröthend zur Erde, der Hohepriester zwischen ihnen, mit herabfließendem Barte, verbindet ihre Hände. Der Stab Josefs ist zur Lilie erblüht; seitwärts zerbricht ein Jüngling einen Stab über seinem Knie. Er repräsentirt offenbar die abgewiesenen Freier, während Josef wegen seines Lilienstabes unter denselben auserwählt wurde. — Die Köpfe fast all dieser Bilder tragen das Gepräge einer großen Reinheit, eines eigenthümlichen Seelenadels; die Gesichter sind voll Anmuth und süßer Schönheit; ein gewisser zarter Hauch ist über diese Werke ausgegossen, der ihnen einen eigenthümlichen Reiz verleiht.

b) Madonnenbilder, von denen sich zwei im Museum zu Berlin und zwei in Perugia befinden; sie sind höchst zart, mild und liebevoll ausgeführt.

c) Kleinere Bilder: Die Taufe und Auferstehung Christi in der Pinakothek zu München; Magdalena und Katharina; Opfer Kains und Abels in London; Christus am Oelberg bei der Familie Gabrielli zu Rom; der heilige Michael und Georg im Pariser Museum.

Im Jahre 1504 ging Raphael nach Florenz. Anfangs herrschte bei ihm noch die umbrische Auffassungsweise vor. Dies zeigen mehrere Bilder aus dieser Zeit, z. B. eine Madonna mit vier Heiligen, in der Mitte Gott Vater, mit Engeln umgeben, im königlichen Schlosse zu Neapel; die Kreuztragung; eine Madonna mit zwei Heiligen und mehrere andere kleinere Bilder, die in englischen Galerien zerstreut sind. — Je mehr er aber die florentinischen Meister studirte, desto mehr fing auch sein Styl an, sich zu ändern. Allmählig verschwindet jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der sich in der Schule des Perugino findet; er neigte sich mehr zu der heitern Naivität der Florentiner hin und sah auch auf das äußere Leben in seiner Frische und heitern Kraft, und bildete seinen offenen, heitern Natursinn an dem, was die großen florentinischen Meister hierin schon vorgearbeitet hatten. Daher kommt denn eine immer größere Klarheit in seinen Styl; seine Darstellung erscheint gründlicher durchgebildet; seine Gestalten treten in vollern, würdigern Formen auf. Aus dieser Uebergangsperiode von der umbrischen zur florentinischen Schule stammt die sogenannte Madonna del Cardellino in der Tribune des Museums zu Florenz. Der kleine Johannes überreicht dem Christkinde einen Stieglitz. Es ist ein Bild der reinsten Schönheit und des beseligendsten Friedens; nur die göttliche Hoheit und Würde in dem zarten Christkinde auszudrücken, ist dem Künstler nicht ganz gelungen. — Aus dieser Periode sind ferner die sogenannte Jungfrau im Grünen in der k. k. Galerie zu Wien; die heilige Familie mit der Fächerpalme in London; ein großes Bild, „die heilige Familie,“ in München; die Cardinaltugenden in der Galerie des Vatikans zu Rom, und endlich die herrliche Grab-

legung Christi und der Leichnam Christi nach der Kreuzabnahme im Schoose Maria's. Magdalena kniet zu den Füßen Jesu und benezt sie mit Thränen. Zu beiden Seiten der Hauptgruppe stehen die Jünger und Freunde, Nikodemus und Josef von Arimathea. Seelenvoller Ausdruck belebt jede Gestalt; tiefes Zartgefühl und tiefe Wahrheit sprechen aus den vollendeten Formen. Die Lage des Entseelten, Mund und Auge, sanft geschlossen, verkünden den im Frieden mit der versöhnten Menschheit entschlummerten Erlöser, ohne alle Merkmale vorhergegangener Leiden. Die Liebe hat das Schwerste willig vollbracht. Maria's Schmerz geht tief aus der Seele hervor; doch ist zugleich stille Ergebung in den Willen des himmlischen Vaters auf ihrem Antlize zu lesen. Der Schmerz des Johannes ist in der Liebe erloschen. Magdalena ist ganz an ihrer Stelle. Von der Sündenlast gebeugt, liegt sie in Kummer hingegossen zu den Füßen des Herrn. — Man bemerkt zwar in diesem, wie in den andern Bildern aus dieser Epoche ein gewisses Ringen zwischen der umbrischen und florentinischen Richtung. Doch sieht man leicht davon ab, da die Reinheit und Fleckenlosigkeit der Seele Raphaels in ihrer ganzen Schönheit uns entgegentritt; es sind Werke, in denen der christliche Künstler, mit dem Bilde seiner innern Welt Eins geworden, gleichsam sich selbst darstellt und seine ganze innere Welt offenbart; es sind Werke des Jünglings Sanzio, der in kindlicher Unbefangenheit am Glauben hängt und in Reinheit der Sitten und Unschuld wandelt. —

Tragen die bisher angeführten Werke Raphaels hauptsächlich den Ausdruck des zartesten, innigsten Gefühls, so offenbart sich von da an, wo er mit den florentinischen Meistern bekannter und vertrauter wurde, und sich vorwiegend der florentinischen Auffassung und Richtung hingab, in seinen Werken eine freiere Richtung, sie tragen den Stempel der Heiterkeit und Lebenslust an sich. Aus dieser Epoche der vorwiegend florentinischen Richtung ist die unter dem Namen „schöne Gärtnerin" (la belle jardinière) bekannte Madonna im Museum zu Paris. Maria sizt zwischen Blumen und Kräutern wie in einem Garten; Christus steht vor ihren Knieen, Johannes kniet zur Seite. Ein herrliches Bild der freundlichsten Heiterkeit und reinsten Unschuld.

— Raphael liebte es, Madonnen und Scenen aus dem Kreise der heiligen Familie darzustellen, aber gerade hierin zeigte sich die Genialität seines Geistes. Denn er stellte denselben Gedanken, dieselbe Wahrheit unter stets neuen Formen und Eigenthümlichkeiten, mit stets neuer, überraschender Originalität dar. So fertigte er in der spätern florentinischen Zeit mehrere Madonnen, von denen sich eine in der Pinakothek zu München, eine im Museum zu Berlin, eine dritte, die Madonna von Pescia, mit vier Heiligen (Petrus, Bruno, Antonius und Augustinus), in der Galerie Pitti zu Florenz befindet. Es sind lauter Madonnen; aber die Auffassung ist stets neu und originell. — Aus dieser Zeit der vorwiegend florentinischen Richtung stammt endlich noch eine heilige Katharina, die, auf das Rad gelehnt, in himmlischer Begeisterung dem niederstrahlenden Lichte entgegenschaut; und eine Himmelfahrt Mariä in London, die er aber nicht mehr vollendete, weil er im Jahre 1508, gerade zur Zeit, wo er noch damit beschäftigt war, vom Pabste Julius II. nach Rom berufen wurde.

Die Berufung Raphaels wurde wahrscheinlich, wie Vasari versichert, durch Bramante veranlaßt, der als Hofarchitekt die Künstler vorzuschlagen hatte. Auch mochte die Empfehlung des Herzogs von Urbino, der Raphaels großes Talent kannte, nicht ohne Einfluß auf den ruhm- und kunstliebenden Pabst Julius II. gewesen sein, der vielleicht auch sonst schon von den außerordentlichen Leistungen Raphaels gehört hatte. In Rom hatte sich damals ein großartiges Leben entfaltet; Michelangelo und Bramante waren am päbstlichen Hofe. Sie hatten die Aufgabe, das Pabstthum überhaupt und insbesondere den Namen Julius II. durch den Reichthum ihrer Schöpfungen zu verherrlichen. Die päbstliche Macht hatte ihren Höhepunkt erreicht. Schon auf den allgemeinen Concilien zu Konstanz und Basel war an der päbstlichen Macht gerüttelt worden. Es zeigten sich die Vorboten der sogenannten Reformation, und in Rom selbst machte man sich vielleicht mit dem Gedanken vertraut, daß die päbstliche Glanzperiode vorüber sei und die Macht des römischen Hofes in der bisherigen Ausdehnung sich nicht mehr halten lasse. Sollte nun auch Rom fortan nicht mehr der Mittelpunkt aller geistigen

und weltlichen Macht sein, so sollte doch die einstige Größe des römischen Stuhles in Gemälden fixirt und der Nachwelt überliefert werden. Raphaels Aufgabe war es daher, mit allen Mitteln der Malerkunst die päbstliche Macht als den Mittelpunkt der weltlichen und geistlichen Macht, als die Beherrscherin im Bereiche der geistigen und weltlichen Interessen darzustellen. Er löste diese Aufgabe auch wirklich, indem er in seinen Kompositionen das Symbolische mit dem historisch Dramatischen auf eine umfassende, glückliche Weise zu verschmelzen wußte. —

Raphaels Thätigkeit beginnt in dem Zimmer della Segnatura, im obern Stockwerke des Vatikans. Die Theologen und Gelehrten, die sich bei Julius II. aufhielten, deuteten dem Raphael an, was er mit seinem Pinsel ausführen solle, und er selbst fragte sie um ihren Rath. Seine Bilder in der Stanze della Segnatura beziehen sich auf die geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Dieses höhere, geistige Leben, den Umfang aller Erkenntniß und Wissenschaft veranschaulichte er durch die allegorisch symbolischen Darstellungen der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz. Er begann mit der Theologie und übertraf damit die Erwartungen des Pabstes der Art, daß er beschloß, alle seine Zimmer von Raphael ausmalen zu lassen. Es mußten daher die darin ausgeführten Malereien und selbst die Decke der Segnatura herabgeschlagen werden. — Ueber dem Bilde der Theologie, gewöhnlich Disputa genannt, sitzt die allegorische Gestalt der Theologie auf Wolken, mit einem Buche in der Linken und mit der Rechten nach dem Himmel deutend. Das Haupt ist mit einem weißen Schleier und Olivenkranz geschmückt, und in der rothen Farbe des Unterkleides und in der grünen des Mantels erkennt man die theologischen Tugenden der Liebe und Hoffnung im Glauben. Unter dieser allegorischen Gestalt sieht man das der Theologie entsprechende große Wandgemälde, das nach einer irrigen Ansicht der Streit über das Altarssakrament genannt wird. Es ist hier die durch die Erlösung erfolgte Wiedervereinigung des gefallenen Menschengeschlechts mit Gott und die fortwährende Vereinigung mit Christus im allerheiligsten Sakramente des Altars dargestellt.

Als Einleitung zum großen Wandgemälde ist an der Decke

der Sündenfall dargestellt, dessen Folgen der Heiland mit seinem Tode sühnte. Oben erscheint Gott Vater, von Engeln umgeben, und unter ihm thront der Heiland, der den heiligen Geist sendet. Zur Rechten Christi sizt Maria, zur Linken Johannes der Täufer, auf den Messias deutend. Etwas tiefer sizen die Patriarchen, Propheten und Martyrer. Rechts im weitesten Kreise ist Petrus mit Buch und Schlüsseln, neben ihm sizt Adam in Hoffnung und Erwartung; dann folgt Johannes, der Lieblingsjünger. An diesen reiht sich David, der begeisterte Sänger und Stammvater Christi; ihm zur Seite ist der erste Blutzeuge Stephanus, und zulezt deutet ein durch Wolken halb verhüllter Heiliger die weitere Folge der Gemeinde der Heiligen an. Rechts gegenüber beginnt die Reihenfolge mit Paulus, ein Schwerdt in der Hand haltend, das Zeichen seines Todes und der Kraft seiner Lehre; an ihn schließt sich Abraham mit einem Messer, und Isak, das Vorbild des Opfers Christi; dann folgen Jakobus, Moses, Laurentius und der heilige Georg. In der untern Abtheilung erscheint die Eucharistie in einer Monstranz auf dem Altare. Zu den Seiten des Altars sizen die Säulen der Kirche und insbesondere die Stüzen dieses Glaubensartikels, der erste links Hieronymus mit der Bibel, der Repräsentant des beschaulichen Lebens, ihm gegenüber der begeisterte Dichter des „Te Deum laudamus", Ambrosius, neben ihm Augustinus, der einem Jünglinge seine Gedanken diktirt, ihm gegenüber der Pabst Gregor der Große, und zu seinen Füßen das „liber moralium", wie zu den Füßen des Augustinus jenes „de civitate Dei". Zu Hieronymus wendet sich im Hintergrunde der heilige Bernhard, der lezte der Kirchenväter. Neben Ambrosius steht Petrus Lombardus, der Meister der Sentenzen, der erste, welcher „de sacramento" schrieb. Weiter entfernt ist der Dominikaner Scotus und Thomas von Aquin.

In der folgenden Abtheilung die Philosophie, Jurisprudenz und Poesie.

Wir sehen, Raphael hat in Rom das Gebiet des heiter Naiven und schwärmerisch Schmerzlichen verlassen, auf dem er sich in seinem Jünglingsalter mit so viel Glück bewegt hatte. Er beschäftigt sich nicht mehr blos mit Madonnen, heiligen Familien,

mit Bildern des leidenden, sich hinopfernden Erlösers, in denen er bisher sich unübertrefflich gezeigt hatte. Die Jahre des Mannesalters waren herangerückt, sein Geist war zur männlichen Reife gelangt. Er befaßt sich mit Riesenwerken, die an Großartigkeit und Ideenreichthum Alles hinter sich zurücklassen. Er erfaßt das Höchste im Heiden- und Christenthume, seine Arbeiten sind kühn und bewunderungswürdig, da wir in denselben sogar abstrakte Ideen in lebendig ansprechenden Formen zur Anschauung gebracht sehen. Zwar vermissen wir die anziehende Zartheit in seinen frühern Bildern, aber wir fühlen uns durch den erhabenen, unversieglichen Reichthum des Geistes und der schöpferischen Kraft hinlänglich entschädigt. Dies ernste, großartige Streben machte indeß sein Herz nicht unempfänglich für die zartern Eindrücke des Lebens. Während seiner drei ersten Jahre, die er zu Rom zubrachte (1508 — 1511), vollendete er nicht blos die Gemälde im Zimmer della Segnatura, in der nemlichen Zeit führte er auch einige Staffeleigemälde aus; darunter jene heilige Familie, die unter dem Namen Madonna di Loreto bekannt ist; eine andere Madonna aus dem Hause Alba und eine dritte mit dem schlafenden Jesuskinde (vierge au linge oder le sommeil de Jesu genannt). Die bekannteste und ausgezeichnetste Madonna aus dieser Zeit ist wohl die Madonna di Faligno. Maria ist auf Wolken in einer runden, goldfarbigen Glorie, von kleinen Engelknaben umgeben. Rechts steht das Jesuskind, links Johannes der Täufer. Am meisten fällt der Engelknabe mit dem Täfelchen auf, eine sehr liebliche Gestalt, voll himmlischer Freudigkeit und wahrhaft entzückend. Der Ausdruck seines blendend schönen Köpfchens ist von engelreiner Unbefangenheit, und die Bildung seines ganzen Körpers zeigt eine Schönheit, die, überirdisch und doch wahr, nur aus Raphaels edelm Geiste entspringen konnte. Das Gemälde befindet sich im Vatikan zu Rom.

Vom Jahre 1512 — 1514 bemalte er das zweite Zimmer im Vatikan, jenes des Heliodor, nach seinem Hauptbilde so genannt. Die vier Abtheilungen der Decke stellen Gegenstände aus dem alten Testamente dar, die Verheißungen des Herrn an die Patriarchen. —

Das erste Deckengemälde stellt Jehova dar, wie er voll

Würde und Erhabenheit dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheißt. Weniger ansprechend ist das zweite Deckengemälde, das Opfer Abrahams. Das dritte ist Jakob, wie er im Traume Engel an der Himmelsleiter auf- und absteigen sieht; das vierte endlich stellt Gott Vater dar, der dem Moses im feurigen Busche erscheint.

Die Gegenstände der großen Wandbilder beziehen sich auf den göttlichen Schuz der Kirche gegen ihre Feinde. Das erste große Wandbild stellt den Heliodorus dar, wie er auf Befehl des Königs Seleucus den Schaz des Tempels zu Jerusalem rauben will. Wir befinden uns hier im Tempel und sehen im Heiligthume den Hohenpriester mit andern Priestern knieend zu Gott flehen. Das Volk hat sich in verschiedenen Gruppen gelagert. Plözlich erscheint ein Reiter in goldener Rüstung, der den Räuber niederschmettert. Zwei göttliche Jünglinge von hoher Schönheit, mit Ruthen, folgen ihm zur Seite. Eine Gruppe von Weibern und Kindern ist sehr bewegt vor Staunen und Schrecken. Ganz vorn sizt Julius II. in erhabener Würde auf einem Baldachin, das Ereigniß betrachtend. Es ist dies offenbar eine Anspielung auf die Vertreibung der Usurpatoren aus dem Kirchenstaate und die Erhaltung der Kirchengüter. — Dies wie die andern drei Wandgemälde sind von der Hand Raphaels vollendet worden, während die Deckengemälde größtentheils von seinen Schülern ausgeführt sind. — Das Bild enthält eine sehr geistreiche Entwicklung einer ausgedehnten Handlung; die Darstellung und Ausführung sind trefflich gelungen. Das innere Leben, die Charaktere sind mit solcher Wahrheit und Meisterschaft behandelt und das Dramatische so hervorgehoben, daß es mit Recht zu allen Zeiten die größte Bewunderung erregte.

Das zweite Bild in diesem Zimmer schildert eine wunderbare Begebenheit, die sich im Jahre 1263 in der Kirche der heiligen Christina zu Bolsena während der heiligen Messe zugetragen haben soll. Ein an der Transsubstantiation zweifelnder Priester sah aus der consecrirten Hostie Blut fließen. Der Priester ist höchst betroffen und beschämt über dies Ereigniß und seinen Unglauben. Die Chorknaben und die hinter ihnen stehenden Männer und Frauen staunen alle über das geschehene Wunder.

Zur andern Seite kniet Pabst Julius II. in würdiger Haltung; einer der beiden Cardinäle dagegen blickt zürnend nach dem ungläubigen Priester. Die Charaktere sind ganz nach dem Leben gezeichnet, besonders ist der Nationalcharakter der Schweizersoldaten, die beim päbstlichen Tragsessel stehen, wie Passavant versichert, mit solcher Wahrheit dargestellt, daß man ihn noch heutzutage in Individuen der jezigen päbstlichen Leibwache zu erkennen Gelegenheit hat. Die Ausführung zeugt von solcher Meisterschaft, daß man sagen könnte, die Bilder seien von der Natur gleichsam auf die Wand übergetragen. Alles ist mit sichtlicher Leichtigkeit ausgeführt und in ein harmonisches Ganzes gebracht. — Bald nachdem Raphael die Messe von Bolsena vollendet hatte, starb der Pabst Julius II. Die im Vatikan begonnenen Arbeiten Raphaels erlitten aber nur eine kurze Unterbrechung, da der kunst- und prachtliebende Leo X. den päbstlichen Thron bestieg und ihm den Auftrag gab, seine begonnenen Arbeiten fortzusezen.

Das dritte Gemälde stellt die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängnisse dar. Durch ein Gitter sieht man in das Innere des Gefängnisses, wo ein Engel den schlafenden Petrus zwischen seinen Wächtern erweckt und ihn sodann durch die auf der Treppe schlafenden Wächter hinabführt. Die Darstellung ist ausgezeichnet und der Lichteffekt wunderbar. Eine Gruppe wird durch das vom Engel ausgehende Licht, eine andere durch das Mond- und Fackellicht erleuchtet. —

Das vierte große Bild zeigt den Attila an der Spize seines Heeres, im Begriff, auf Rom loszugehen. Allein es erscheinen die Schuzheiligen der Stadt, Petrus und Paulus, und bewegen den vom Schrecken ergriffenen Hunnen, dem Ansinnen des Pabstes Leo I., Italien zu verlassen, Gehör zu geben. Es ist dies wahrscheinlich eine Anspielung auf die 1513 durch Leo X. erfolgte Vertreibung der Franzosen aus Italien. — Die Ruhe und Milde in der päbstlichen Gruppe und die unbändige Wildheit der Barbaren bilden einen herrlichen Kontrast. Wahrheit und Leben in jeder einzelnen Figur, freie Behandlung, correcte Zeichnung, Schönheit des Kolorits zeichnen dies Bild so aus, daß es unwidersprechlich eines der herrlichsten Werke Raphaels ist.

Zu den größern Oelbildern, die Raphael in dieser Zeit malte, gehört das herrliche Altarblatt für die Kirche S. Domenico maggiore in Neapel, das unter dem Namen „Madonna del pesce“ bekannt ist. Die Madonna ist eine edle Gestalt; sie erscheint als die demuthsvoll niederblickende Mutter des Erlösers. Im Christkinde liegt der ganze Zauber göttlicher Huld. Nichts ist belebter und himmlisch schöner, als der Erzengel Raphael, und nichts naiv kindlicher, als der Knabe mit dem Fisch, der kaum zu nahen wagt. — Auch das Bild der heiligen Cäcilia, eines der herrlichsten Raphaels, fertigte er während dieser Zeit. Alle herrlichen Gestalten werden von der heiligen Cäcilia überstrahlt, die in himmlischem Entzücken über die ewigen Harmonien, welche ihr aus den Regionen der Engel entgegentönen, den Blick begeistert nach Oben richtet und selbst ihre Orgel den Händen entfallen läßt, während die Instrumente für weltliche Musik bereits auf dem Boden liegen. Auf der einen Seite steht der Apostel Paulus mit dem Ausdruck des in ihm waltenden göttlichen Geistes, und neben ihm ist Johannes, ganz in göttliche Liebe aufgelöst. — Auch die Vision Ezechiels ist aus dieser Zeit.

Größere Arbeiten, als die genannten, erwarteten den Raphael für die Ausschmückung des Vatikans. Es ist dies die Stanza di torre Borgia oder del incendio del Borgo, der Vorsaal, wo die päbstliche Dienerschaft sich aufhielt. Die Malereien dieses dritten Zimmers wurden von 1515 — 1517 ausgeführt; an diese reihen sich dann die Bilder in der Loggia. Für die leztere konnte Raphael nur Skizzen entwerfen, und mußte bei der Ausführung derselben die Hülfe seiner Schüler sehr in Anspruch nehmen. Seine Bilder enthalten Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV., die offenbar wegen der Namensverwandtschaft mit Leo X. ausgewählt wurden und zur Verherrlichung der päbstlichen Macht und Würde bestimmt sind. Denn dahin ging Leo's X. Streben hauptsächlich, das Ansehen und die Macht des römischen Stuhles zu befestigen und die Unabhängigkeit Italiens vor fremdem Joche zu sichern.

Das erste Bild dieses Zimmers ist aus dem Leben Leo's III., der in Gegenwart Karls M. durch einen Schwur aufs Evangelium die Beschuldigung der Neffen des verstorbenen Pabstes

Hadrian von sich weist. Unter dem Bilde steht: „Prima sedes a nemine judicatur."

Das zweite Wandgemälde stellt die Kaiserkrönung Karls M. durch Leo III. dar.

Das dritte Bild führt uns an den Hafen von Ostia, wo die Saracenen auf das heiße Flehen des Pabstes Leo IV. und durch Gottes Hülfe, der einen heftigen Sturm sendet, besiegt werden.

Das ausgezeichnetste Gemälde dieses Zimmers ist jedoch der von Raphael selbst ausgeführte Burgbrand, der im Jahre 847 in der Vorstadt Borgo nuovo mit solcher Heftigkeit ausbrach, daß alle menschlichen Anstrengungen ihm nicht Einhalt zu thun vermochten. In dieser Bedrängniß erscheint der Pabst Leo IV. in einer Loggia des Vatikans und erhebt die Hand, um dem Volke den Segen zu geben. Dies bildet den Hintergrund. Links im Vordergrunde steht ein kleines Haus in Flammen, über dessen Mauer sich eine Mutter herabbückt, um dem unten stehenden Manne ihren Säugling herabzureichen. Ganz vorn trägt ein kräftiger Mann seinen betagten Vater aus dem Brande. Den mittlern Theil des Vordergrundes nehmen Frauen und Kinder ein; in der That bewunderungswürdige Gruppen, die Gestalten in mannigfach bewegten Affekten darbieten. Rechts und links erblickt man die Bemühungen der Männer und Frauen, das Feuer zu löschen. Unter diesen fällt eine Wasserträgerin auf, die, mit einem Wassergefäße auf dem Kopfe, die Stiege herabsteigt, und deren schöner Wuchs und Formen durch die vom Winde stark bewegten Kleider durchscheinen. Hier zeigt sich Raphael als vollendeter Meister, der Alles zu erreichen im Stande ist. An dramatischem Interesse, an Schönheit der Komposition, an Meisterschaft in der Ausführung wird dies Bild von keinem seiner andern übertroffen.

Noch reicher, als dieser Saal, wurde der nach einer Seite offene Gang, der im zweiten Stocke von der Stiege nach dem Saale des Konstantin und den Stanzen führt, ausgeschmückt. Er besteht aus 13 kleinen, kuppelartigen Abtheilungen, in denen je 4 quadrate Bilder angebracht sind, 48 aus dem alten und 4 aus dem neuen Testamente. Sie werden gewöhnlich Raphaels

Bibel genannt. Die Entwürfe zu den Gemälden in den Logen des Vatikans machte Raphael selbst; während seine Schüler, unter Oberaufsicht des Giulio Romano, dieselben nach des Meisters Zeichnungen malten. Es sind lauter biblische Darstellungen, von denen wir die Erschaffung des Universums aus Nichts durch Gott Vater, die meisterhaft dargestellten Leidenschaften in den Brüdern Josefs, und den Kindermord, wobei man das Geschrei der Mütter zu hören glaubt, als die gelungensten hervorheben. Alles Ueberflüssige ist hier vermieden; in großen, einfachen Zügen sind die Begebenheiten sehr sprechend auf ideal schöne Weise vor Augen geführt. Diese Gemälde in den Logen, wenn sie auch nicht dieselbe Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Raphaels eigen ist, sind doch eine der schönsten Zierden des Vatikans, die nach 300 Jahren, troz der vielen Unbilden, die sie durchgemacht haben, zur Zeit noch unübertroffen dastehen. Kaum waren die sinn- und phantasiereichen Bilder in den Logen vollendet, so erhielt der große Künstler vom Pabste den Auftrag, zehn in Wasserfarben kolorirte Cartons zu fertigen, nach denen in den Niederlanden prachtvolle Tapeten gewirkt wurden, um mit denselben den untern Raum der Sixtina zu zieren. Diese Cartons sind das vierte große Werk Raphaels, das er in den Jahren 1515 und 1516 vollendete, und das er zu seiner großen Freude im Jahre 1519, wenige Monate vor seinem Tode, allgemein bewundert sah. Den Inhalt bilden Scenen aus der Apostelgeschichte, z. B. der wunderbare Fischzug, die Steinigung des Stephanus, Bekehrung Pauli u. s. w. Die Begebenheiten sind in genialer Fassung meisterhaft entwickelt, so daß Raphael hier auf seinem Höhepunkte steht. Hier zeigt er eine großartige, bewunderungswürdige Anordnung der Bilder; hier entfaltet er den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes; hier bewährt er sich am schönsten als Meister im historischen Styl. „Wohl nie," sagt Passavant, „ist ein Meister tiefer in die Geheimnisse des Gemüths und der Lebensverhältnisse eingedrungen, hat einen höhern sittlichen Ernst gezeigt und eine ergreifendere dramatische Entwicklung in seinen Werken erreicht, als Raphael in diesen Darstellungen. Sie sind das Höchste in rein historischen Werken. Bis ins Einzelnste hinein ist Alles vollendet." Leider sind 3 Car-

tons nicht mehr erhalten und die 7 übrigen befinden sich im Schlosse Hamton-Court in England. —

Außer diesen Cartons fertigte er in dieser Zeit noch einen zur Tapete für den Altar in der sixtinischen Kapelle. Es ist die Krönung Mariä darauf dargestellt. Ferner sind noch zwölf andere Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben Jesu zu erwähnen, deren Erfindung ebenfalls Raphael zugeschrieben wird. Die Zeichnung ist aber weniger vollkommen und läßt deutlich erkennen, daß sie von seinen Schülern ausgeführt wurden.

Schon die angeführten Werke würden, wenn Raphael weiter nichts gearbeitet hätte, den Beweis liefern, welch fruchtbarer Künstler er war. Wir sind aber mit der Aufzählung der Werke Raphaels noch nicht zu Ende. Seine Kräfte und Thätigkeit wurden auch von Privatleuten aufs Mannigfaltigste in Anspruch genommen, und ist noch eine sehr bedeutende Anzahl von in Oel gemalten Staffeleibildern, Madonnen, heiligen Familien, Altargemälden und Porträten anzuführen.

Zu seinen bedeutendern Oelgemälden (von 1516 — 1518) gehört eine Kreuztragung, die sich gegenwärtig in Madrid befindet. Christus spricht, unter der Last des Kreuzes zusammengesunken, zu den weinenden Frauen: „Weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder.“

Unter den Madonnen, welche er während dieser Zeit malte, sind besonders ausgezeichnet: Madonna della Sedia in Florenz und della Tenda im Besize Königs Ludwig von Bayern. Die große Reihe von bildlichen Darstellungen der heiligen Jungfrau und ihres göttlichen Sohnes, worin Raphael seine Eigenthümlichkeit in klarer Entfaltung zeigte und sich so zu sagen in seinem Elemente bewegte, schloß er mit jenem Bilde von überwältigender Würde, mit der Madonna des heiligen Sixtus. Er malte sie höchst wahrscheinlich für eine Kirchenfahne auf Leinwand, was damals sehr selten vorkam. Das Bild kam nach mannigfachen Schicksalen in den Besiz des Königs August von Sachsen. Maria schwebt, als Himmelskönigin verklärt, mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, in den Räumen des Himmels. Links kniet der heilige Pabst Sixtus im päbstlichen Ornate und deutet auf die Gemeinde hinab, die er dem Schuze Maria's

empfiehlt; ihm gegenüber kniet die heilige Barbara, die jungfräulich auf die Gemeinde niederblickt. —

In seinen heiligen Familien aus dieser Periode stellt er uns keine verklärten Gestalten dar, die uns zur Verehrung hinreißen, sondern er liebt es, die liebenswürdigsten, ansprechendsten Momente im Familienleben darzustellen, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern die größte Freude bereitet. Die großartigste von Raphaels heiligen Familien ist die unter dem Namen „die Perle“ bekannte, die sich im Museum zu Madrid befindet. Als der König Philipp IV. dies Bild erblickte, rief er entzückt aus: „Das ist meine Perle.“ Daher der Name des Bildes. — Die lezte bedeutende Arbeit Raphaels sind die Kompositionen im Saale Konstantins (sala di Constantino), welche sich auf die Begründung der sichtbaren Oberherrschaft der Kirche in den bedeutendsten Begebenheiten aus dem Leben Konstantin des Großen beziehen. — Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Raphaels Tod, und zwar nach seinen Zeichnungen unter Leitung seines Schülers Giulio Romano. Das erste Bild stellt die Anrede Konstantins an das Heer dar; das zweite die Schlacht Konstantins mit dem Marentius an der Tiber bei der milvischen Brücke. Es zeigt in großen Zügen den Sieg des Christenthums über das Heidenthum. Das dritte Gemälde enthält die Taufe Konstantins durch den Pabst Sylvester; das vierte endlich die Uebertragung der Herrschaft über Rom an den Pabst durch den Kaiser Konstantin. —

Das lezte Werk Raphaels aus dem Cyclus der Darstellungen aus dem Leben Jesu, das er, wie so manche andere, nicht mehr vollenden konnte, weil ihn der Tod hiebei überraschte, ist die Verklärung Christi auf Tabor. Raphael führt uns durch den untern Theil des Bildes in dem besessenen Knaben und seinen Eltern die Noth und den Jammer des irdischen Lebens vor Augen; oben in der Luft schwebt Christus und ihm zur Seite Moses und Elias verklärt. Hier ist die Quelle des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Petrus, Jakobus und Johannes liegen, vom göttlichen Lichtglanze geblendet, zu Boden.

Raphael hatte seit dem Jahre 1514 auch die Leitung des Baues der Peterskirche und verschiedener anderer Bauten über-

nommen. In seinen lezten Jahren beschäftigte er sich dazu noch mit Ausgrabungen altrömischer Monumente. Nehmen wir noch seine ungeheure Thätigkeit in der Malerei hinzu, so werden wir uns nicht wundern, daß die rastlose, fast übermenschliche Anstrengung seines Geistes und die Gluth seiner Phantasie nach und nach seinen zarten Körper aufzehrten. Am Charfreitage 1520 machte ein heftiges Fieber seinem Leben ein Ende. Er war ein Mann von höchst liebenswürdigem Charakter, ebenso anspruchslos und bescheiden, als geistvoll und wohlthätig. Er war bei Hoch und Nieder gleich geschäzt und geliebt, und nicht minder war die Kirche über die Treue ihres Sohnes erfreut. Ungeheuer war daher die Trauer, die in ganz Rom um den Verstorbenen herrschte. Nicht blos seine Freunde und Schüler, auch der Pabst und sein Hof waren vom bittersten Schmerze durchdrungen. Der Leichnam des Entseelten wurde auf einem prächtigen Katafalk öffentlich ausgestellt. Ueber seinem Haupte stand das lezte Werk von seiner Hand: „Die Verklärung Christi auf Tabor." Sein ganzes Streben und die höchste Aufgabe seines Lebens war es ja, das Menschliche zum Göttlichen zu verklären.

Raphael hatte das Schicksal, von Vielen unangemessen und übertrieben bewundert, von Andern einseitig und ungerecht getadelt, und nur von Wenigen nach seiner Art und seinem Geiste, nach seiner Stellung zu seiner Zeit und zur Kunst überhaupt aufgefaßt und gewürdigt zu werden. Vasari schreibt von ihm: „Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloß, auch sie erblinden. O Kunst der Malerei," ruft er am Schlusse aus, „du kannst dich glücklich schäzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob." Obwohl wir der Persönlichkeit Raphaels volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und gerne anerkennen, daß er sich durch seinen edeln, gediegenen Charakter und die ungeheure Anzahl der vorzüglichsten Werke, troz seiner kurzen Lebensdauer, vor den uns bekannten Künstlern höchst vortheilhaft auszeichnet; so darf man doch seine Größe auf Kosten anderer Künstler nicht überschäzen, wie dies Vasari thut, sondern wir müssen pragmatisch zu Werke gehen und Raphael im Zusam-

menhange mit der Entwicklung der Malerei und seiner Zeit zu erfassen suchen. Wir werden so die Verdienste der andern Künstler und die Bedeutsamkeit ihrer Werke, wie die Raphaels anerkennen, und eben so weit entfernt sein, „von der verführerischen, falschen Grazie eines gewissen Malers Raphael zu sprechen,“ wie dies im 17. Jahrhunderte vorgekommen ist, als ihn auf Kosten Anderer zu sehr zu erheben.

Die Kunst der Malerei hatte durch Cimabuè in Florenz und durch Duccio in Siena einen neuen Aufschwung erhalten, indem sie den starren Typen der Byzantiner neues Leben zu verleihen wußten. Giotto, Simone und Andere gaben durch ihr naturalistisches Streben, durch ihren feinen Sinn für Betrachtung der Natur und für die tiefere Auffassung des sie umgebenden Lebens der Malerkunst eine neue Richtung, welche beinahe hundert Jahre ihren Einfluß behauptete, bis sie zulezt in Formen ohne Leben und Geist versank. Masaccio und Fiesole waren es, die, aus dieser Abspannung sich erhebend, ersterer durch tieferes Studium des Einzelnen, großartigere Darstellungsweise und lebendige Auffassung der Charaktere, lezterer durch seine reine, seelenvolle, klare Darstellung einen sehr wohlthätigen Einfluß auf die Entwicklung der Malerei ausgeübt haben. Die Aufgabe Leonardo's da Vinci und Michelangelo's war es, durch gründliches anatomisches Studium in die Tiefen nicht blos des körperlichen, sondern auch des geistigen Lebens einzudringen, von der beschränkt individuellen Richtung, in die nach Masaccio's Tod die florentinische Schule gerathen war, sich wieder zur Anschauung des Allgemeinen zu erheben, d. h. im Einzelnen auch das Allgemeine aufzufinden, und vom Allgemeinen ausgehend, auch wiederum das Einzelne sicherer und gründlicher aufzufassen und so die Kunst auf eine höhere Stufe zu erheben. Von da an war es möglich, nach so mannigfaltigen, genauen Beobachtungen der Natur und des Lebens nicht blos die äußern Erscheinungen und das innere Seelenleben getreu darzustellen, sondern auch die Idee der Aufgabe und die vorwaltende Gemüthsstimmung schärfer und ungestörter ins Auge zu fassen, tiefer in die Idee der Aufgabe einzudringen, und dieselbe mit einer bis dahin nicht gekannten Klarheit und Umständlichkeit zur Darstellung zu bringen. So

stand es mit der Kunst, als Raphael seine Laufbahn begann und in die Schule Perugio's trat. Hier erlernte er nicht blos die technischen Fertigkeiten, er wurde durch seinen Meister auch zur strengen Auffassung seiner Aufgaben angeleitet und auf jene höhere Richtung der Kunst hingewiesen, welche auf Wahrheit und sittlicher Schönheit beruht. In Florenz bildete er sich weiter, drang tiefer in die Geseze des Sichgestaltens und Erscheinens ein, lernte die Werke der dortigen Meister kennen, bildete sich an ihnen und genoß so eine eigentlich wissenschaftliche Bildung. Durch dieses gründliche, wissenschaftliche Studium gewann er eine größere Lebendigkeit und Wahrheit in der Auffassung des Gegenstandes, verband damit die Gemüthlichkeit einer reinen, jugendlichen Seele und einen wunderbaren Schönheitssinn, und wußte dadurch allen seinen Bildern einen bis dahin nicht gekannten Zauber zu verleihen. In Rom errang er sich die volle, künstlerische Freiheit, und hier entfaltete sich sein großer Geist in seinen wunderbaren Schöpfungen. Der florentinische Realismus hätte ihn leicht auf Abwege führen, und ebenso die Aufgaben in Rom die freie Entwicklung seines Geistes hemmen können. Allein sein genialer Geist wußte die Richtungen der umbrischen und florentinischen Schule zur concreten Einheit in sich zu verbinden; und vom göttlichen Lichte der christlichen Religion erleuchtet und erwärmt, wurde er auf einen höhern, großartigern Standpunkt geführt, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, eine erhabenere Weise der Gestaltung erschließen mußte. Und das ist denn der Hauptpunkt, auf den wir besonders bei der richtigen Beurtheilung Raphaels hinweisen zu müssen glauben. Raphael ist christlicher Künstler, und als solcher erschaut er im christlichen Geiste die Geheimnisse des Reiches Gottes. Er hat seine hohe Begeisterung und seine wunderbaren Ideen gleichsam als Gnadengeschenke von Oben, und ist durch Liebe und Andacht, wie es bei dem christlichen Künstler sein muß, so mit dem Bilde seiner innern Welt Eins geworden, daß er sich mit demselben gleichsam selbst darstellt und seine innere Welt offenbart. Der Künstler Raphael tritt uns in seinen Werken selbst entgegen, und daher denn das Innige, das Seelenvolle, das Hohe, Erhabene, Verklärte, die ganze Liebesfülle des

christlichen Geistes in seinen Werken. Raphael ist die reine, ganze Schönheit, die vollendete Einheit dessen, was die umbrische und florentinische Schule erstrebte, und damit ist eigentlich Alles gesagt. Wir bewundern Raphael wegen des überschwänglichen Reichthums seiner Phantasie, wegen seiner großen Produktionskraft und seiner klaren Besonnenheit, womit er bei der größten Mannigfaltigkeit der Gegenstände jeden einzelnen im Auge behält und alles Fremdartige vermeidet. Wie in einem Spiegel reflektirt sich in ihm die ganze Welt mit ihren mannigfaltigen Formen. Er geht daher nicht von einem Ideal der Schönheit aus, sondern er sieht den Glanz des göttlichen Strahls in mannigfaltigen Färbungen; daher ist es denn zu erklären, daß alle seine Madonnen, so groß die Zahl derselben ist, doch höchst verschieden von einander sind, nach der Idee, die ihn dabei leitete, daß sie stets edel und nie ein starres Ideal sind. Wir bewundern ferner an Raphaels Werken die ungezwungene Symmetrie in der Komposition und die gelungene Vertheilung von Licht und Schatten, wodurch er die Charaktere so tief und so wahr darzustellen versteht. Alle Werke Raphaels sind voll Schönheit, Grazie und Leben. Was wir aber noch mehr an Raphael bewundern, das ist Etwas, was so manchen Künstlern fehlte und noch fehlt, was Frische und Saft auf das Dürre und Leblose gießt und es mit Geist und Athem beseelt, der lebendige Glaube an Jesus Christus und seine Lehre, die tiefe Liebe zu ihm und seiner heiligen Kirche. In Christus ist das ewige Urbild aller Wahrheit, aller Schönheit und Heiligkeit sichtbar geworden, in ihm ist das göttliche Ideal des Schönen der Kunst geoffenbart. Sein Geist ist ausgegossen in die Herzen der Menschen. Und von diesem Geiste ist auch unser Raphael erleuchtet. Die christliche Religion ist von seiner Kindheit an in sein ganzes Leben verflochten und übergegangen, und diese höchste Macht und Gewalt des Herzens gab ihm Muth, Kühnheit und Geschicklichkeit, sich ans Höchste zu wagen, die Eine ewige, unerreichbare Idee der christlichen Kunst, die sich in allen Meisterwerken spiegelt, darzustellen. Daß ihm dies mehr und besser gelungen ist, als so vielen andern Künstlern, wer könnte das in Abrede stellen? Wir nennen daher ohne Bedenken Raphael den

größten Meister auf dem Gebiete der christlichen Malerei. Michelangelo wird zwar als der größte Meister im Erhabenen angenommen. Es wäre aber unrichtig, diese beiden so zusammenzustellen, daß man jenem das Erhabene, dem Raphael die einfache Grazie zuerkennte. Nein, was Michelangelo hat, hat Raphael auch, und noch unendlich mehr dazu. Er kennt nicht blos die weiche Grazie der Sanftmuth und Seelenstille, er kennt auch die Größe und Erhabenheit der Handlung, die männliche Energie, die ewige Macht, aber freilich auch sie gebändigt und verklärt durch Grazie. Wenn wir aber auch dem Raphael die Palme zuerkennen, so treten wir damit den Verdiensten seiner berühmten Zeitgenossen und seiner Vorgänger durchaus nicht zu nahe. Wir wissen ja, daß Raphael von ihnen so Vieles lernte, daß sein Ruhm und die Vollkommenheit seiner Werke durch die Leistungen seiner Vorgänger bedingt ist, und daß die Meisterwerke aller Künstler nur die Eine, ewige Idee der christlichen Kunst abspiegeln und so zu sagen nur unendlich viele Radien dieser Idee sind. Wenn daher auch das eine oder andere von diesen Werken die andern weit übertrifft, so verlieren diese dadurch ihren Werth nicht, sondern sie sind und bleiben Offenbarungen dieser Idee. Damit glauben wir denn den wahren Werth der raphaelischen Schöpfungen, den wahren Ruhm und die Verdienste Raphaels, seine Stellung zur christlichen Kunst überhaupt und sein Verhältniß zu seinen Vorgängern und andern großen Meistern seiner Zeit dargethan zu haben. Wie man daher noch behaupten kann, Raphaels Werke aus der florentinischen Zeit seien vorzüglicher und haben höhern Werth, als seine spätern, ist uns unklar; oder wir können die Behauptung nur aus einer einmal gefaßten Vorliebe für den Naturalismus erklären, der dem christlichen Geist seine Macht und Allgewalt nicht zugestehen will. Allerdings hat Raphael, das muß man anerkennen, in der florentinischen Manier Madonnen gemalt, die, wie die belle jardinière und die des Großherzogs von Toskana, uns eine Anschauung von Demuth und Jungfräulichkeit gegeben, wie wir sie in keinem der spätern Madonnenbilder in gleicher Weise wieder finden. Allein mit Recht führt Passavant die Madonnen del pesce und des heiligen Sixtus zum Beweise an,

daß Raphael auch in seiner lezten Kunstperiode die Mutter Gottes in ihrer Liebe, innigen Ergebung und königlichen Hoheit herrlich und unvergleichlich darzustellen vermochte. Wenn Raphael durch seine frühern Darstellungen der heiligen Jungfrau in uns die Gefühle der Andacht und Verehrung erweckte, so entrückt er uns durch seine Himmelsköniginnen so zu sagen der Erde und zieht uns in den reinsten Aether göttlicher Hoheit empor. Was das jugendliche Talent Raphaels in zarten Anklängen ahnen ließ, das erreichte der gereifte Künstler in männlichen, vollendeten Accorden. Nachdem der Zauber einer sehnsuchtsvollen Jugend vorüber war, erstand der männliche Genius, dessen Gemüth sich in die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Herzens gesenkt hatte, in geläuterter Klarheit. In allen Werken, die der Künstler in seinen verschiedenen Entwicklungsstufen vollendet hat, tritt uns der nemliche Raphael entgegen, der, vom christlichen Geiste durchdrungen, beseelt und gehoben, die Eine unendliche Idee der christlichen Kunst in den mannigfaltigsten Formen darzustellen und zur Anschauung zu bringen bemüht ist. —

Raphael hatte eine ungeheure Menge von Schülern um sich gesammelt, von denen jedoch keiner sich mit dem unsterblichen Meister messen konnte. Ihm am nächsten standen wohl die berühmtesten von Raphaels Schülern, der feurige, mit wahrhaft schöpferischer Kraft ausgerüstete Giulio Romano (1492—1546) und Francesco Penni, deren Werke oft für raphaelische gehalten wurden. Solange Raphael lebte, herrschte zwar eine edle Richtung unter seinen Schülern, der Enthusiasmus für Kunst war groß bei ihnen. Allein bald nach seinem Tode begannen sie in Willkür auszuarten und damit zeigte sich ein zunehmender Verfall der Kunst; nur sehr Wenige erhielten sich auf einer selbstständigen Höhe derselben. Von der bisher nicht geahnten Schönheit und Fülle der plözlich auftauchenden und so herrlich blühenden Kunst ganz erstaunt und wie berauscht, gaben sich die Künstler der falschen Zuversicht hin, sie seien nun einmal im Besiz der neuen Eroberung, und dieser, einmal erworben, könne ihnen nicht mehr entgehen. Von dieser falschen Zuversicht getäuscht, begnügten sich die Meisten mit einer flachen Nachahmung der schönen äußern Formen in den Werken Raphaels, als ob

mit diesen graziösen Formen auch der hohe Geist und das reine Gefühl unzertrennlich verbunden wären. Die nothwendige Folge war, daß sie bald in eine abgemessene, nüchterne Manier verfielen, worin des Meisters Anmuth in bloße Ziererei, ohne Tiefe des Gemüthes, ausartete, und Raphaels schöne Formen bald zu todten Typen erstarben. Der Sinn für Reichthum naturgemäßer Schönheit, für die tiefe Bedeutung der Gestalten und für die geheimnißvollen Beziehungen in der Natur erlosch allmählig; man wollte in kurzer Zeit befriedigen und befriedigt sein, große Räume um billigen Preis durch mancherlei Darstellungen ohne Charakter und Leben ausgeschmückt sehen. Um vollendete Kunstwerke kümmerte man sich nicht mehr viel. Von Wahrheit und der Tiefe der Ideen war jezt nicht mehr die Rede; nur an leichten Produktionen und üppigen Gegenständen fand man Geschmack, die Künstler buhlten um den Beifall der Menge und beschleunigten durch Wetteifer im Paradoxen und Grillenhaften den Verfall der Kunst, die nach der völligen Emancipation der Phantasie zur ganz lügenhaften Manier herabgesunken ist. Nicht mehr die Naturwahrheit und die Tiefe des Gemüthes waren der Born, aus dem die Künstler ihre Ideale schöpften; man strebte nur nach Neuem und suchte durch diesen Schein der Neuheit die Meisterschaft zu erringen. Ganz anders war es freilich bei Raphael. Er trachtete nicht nach Menschenlob, nach der Anerkennung der Großen, nach großem Erwerb und Reichthum; ihm war es um die Sache selbst und deren höchste Vollendung zu thun; seine Befriedigung und höchste Freude fand er in einem höhern Streben, in der Vollendung der christlichen Kunst. Wundern wir uns darum nicht mehr, daß die christliche Malerei nach Raphaels Tod immer mehr zerfiel. Sie hat ihr Princip verlassen und hat sich, statt in den Dienst Gottes, in den Dienst der Welt begeben, ist weltlich geworden. Pabst Leo X. war ein außerordentlicher Beförderer der Künste und Wissenschaften, das muß man anerkennen; seine Freigebigkeit gegen Jene, die sich der Kunst und Wissenschaft widmen wollten, kannte fast keine Grenzen. So rühmlich dies für Leo X. ist, so läßt sich doch nicht leugnen, daß gerade durch die hohe Bildung, namentlich durch das klassische Studium, die christlichen Lehren und Grundsäze immer

mehr in den Hintergrund gedrängt wurden, die Festigkeit des christlichen Glaubens und die gänzliche Hingabe an die objektive Lehre Christi und seiner Kirche bei gar Manchen erschüttert und vom Princip des Subjektivismus zernagt und zerfressen, und die Sitten laxer und unchristlicher wurden. Der Geist sittlicher Strenge und des christlichen Lebens entwich allmählig, und so sehen wir in der christlichen Kunst neben den schönsten Blüthen schon den nahen Verfall, dem sie endlich mit Nothwendigkeit erliegen mußte. Raphael selbst verlor sich nicht und konnte sich nicht verlieren, so sehr er ins Heidenthum eingedrungen ist. Er war zu tief vom christlichen Geiste durchdrungen, und durch diesen geleitet, kehrte er immer wieder zur christlichen Kunst zurück. Dagegen waren seine Schüler, und besonders Giulio Pippi, genannt Giulio Romano, der damaligen heidnisch-antiquarischen Richtung zugethan, die nicht blos auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch in der Literatur und Wissenschaft der herrschende Charakter in der zweiten Epoche der europäischen Kunst und Wissenschaft war. Der lebendige, kecke, feurige Geist Giulio's, dessen Ungestüm der Meister zu zügeln wußte, durchbrach nach dem Tode desselben alle Schranken, wollte nichts mehr von der stillen, frommen Gemüthlichkeit Raphaels wissen, wagte sich an ein gewaltiges, großartiges Naturleben, und wußte mit seiner üppigen, reichen Phantasie ein sinnliches, blühendes Leben darzustellen, das den Schüler Raphaels in nichts als der äußern Form erkennen läßt. Am liebsten bewegte er sich auf dem Gebiete der Antike. Für christliche Gegenstände mangelte ihm die Begeisterung. Deßhalb sind seine christlichen Bilder von ungleich geringerm Werthe, als seine heidnischen, was aus der ungeheuern Menge seiner Werke in Mantua leicht zu ersehen ist. Seine bessern christlichen Bilder, die er aber unmittelbar nach dem Tode Raphaels, wo er noch mehr auf christlichem Boden sich bewegte, sind das Martyrium des heiligen Stephanus und eine heilige Familie in der Galerie zu Dresden. — Die übrigen Schüler Raphaels, wie Francesco Penni, Pierino Buonaccorsi, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari und Andere können wir übergehen, da sie keine selbstständig hervortretende Bedeutung haben. Sie haben hauptsächlich das Verdienst, die Darstellungs-

und Kunstweise Raphaels fast in ganz Italien verbreitet und zur herrschenden gemacht zu haben. Selbst im Ausland hatte sie Eingang gefunden. In Florenz verfiel die Kunst immer mehr und artete in eine flache Nachahmung der Manier Michelangelo's aus. In Mailand hatte Leonardo da Vinci eine sehr zahlreiche Schule gegründet; aber auch sie vermochte ihre Selbstständigkeit gegen den Einfluß Raphaels nicht zu behaupten. In der Lombardei versuchte Parmegianino nach dem Tode des Corregio dessen Behandlungsweise mit jener der römischen Schule zu vermitteln, verfiel aber in eine sehr gesuchte Manier. Nur in der venetianischen Schule, von der wir nachher sprechen werden, erhielt sich noch ein eigenthümliches Princip, das keinen fremden Einfluß gestattete. — Während also Raphaels Kunstweise nach allen Gegenden Italiens hin sich verbreitete, so erlosch seine Schule in Rom bald nach seinem Tode. Nach dem Tode Leo's X. verließen viele Künstler Rom, weil sie keine Beschäftigung fanden. Als endlich auch Giulio Romano sich in Mantua niederließ und im Jahre 1527 Rom geplündert wurde, da hatte es mit Raphaels Einfluß plözlich ein Ende. Sein Name glänzte zwar noch, aber sein unsterblicher Geist wirkte nicht mehr fort. Die christliche Kunst hatte ihren Boden verlassen, auf dem sie zu einer so bedeutenden Höhe herangewachsen war und so schöne, wunderbar herrliche Früchte hervorgebracht hatte. Ihr trauriger Verfall konnte daher nicht ausbleiben. Zwar tauchten, wie bei einem Sterbenden sich von Zeit zu Zeit einzelne Lebensgeister regen und zeigen, auch während des Hinsiechens der Kunst einzelne Geister auf, von denen der Eine durch das Helldunkel, ein Anderer durch glänzende Farbenpracht, Andere durch Nachahmung der raphael'schen Formen derselben aufzuhelfen und sie wieder zu Ansehen zu bringen sich bemühten. Wie aber der Körper, aus dem der Geist entwichen ist, starr und leblos daliegt, und so lange als Leichnam daliegt, bis jener Mächtige erscheint, der auch den Todten das Leben geben kann; so verhält es sich auch mit der christlichen Kunst. Nachdem der lebendige Geist des Christenthums aus ihr gewichen war, welkte sie dahin und alle Wiederbelebungsversuche mißlangen und mußten mißlingen, bis man endlich wieder erkannte, daß nur der allmächtige Todtenerwecker

neues Leben geben könne, der selbst der Weg, die Wahrheit und das Leben ist.

Unter diejenigen Künstler, die der christlichen Malerei mehr durch formelle Mittel zu Hülfe kamen, die ihr nach gewissen Seiten zur höchsten technischen Vollendung verhalfen, selbst aber schon am Verfall der christlichen Kunst participirten, rechnen wir den Correggio und Titian, ersterer der umbrischen, lezterer der venetianischen Schule angehörend. —

Antonio Allegri wurde in Correggio, einer Stadt im Gebiete von Modena, geboren (1494 — 1534). Er sollte sich eigentlich nach dem Willen seiner Eltern den Wissenschaften widmen, hatte aber eine unwiderstehliche Neigung zur Kunst, und diese gab den Ausschlag. Ueber seinen Bildungsgang haben wir keine sichern Nachrichten. Die Einen sagen, er habe bei seinem Oheim Lorenz Allegri die Anfangsgründe der Kunst erlernt; nach Andern hätten ihn die beiden Mazzoli unterrichtet. Wieder Andere sind der Ansicht, daß, da in den ersten Werken Correggio's eine gewisse Trockenheit wahrzunehmen ist, Mantegna sein Meister gewesen sei. Jedenfalls hat er aus dem Unterrichte des Leztern, der schon 1506 starb, als Correggio zwölf Jahre alt war, nicht viel Vortheile ziehen können. Seine jugendlichen Köpfe und Figuren verrathen eine eigene Grazie und machen es sehr wahrscheinlich, daß er sich an Bildern Raphaels oder anderer Meister aus der umbrischen Schule gebildet habe. Er soll ja vor einem Bilde Raphaels ausgerufen haben: „Anch io sono pittore." (Auch ich bin ein Maler.) Es verräth übrigens diese Aeußerung ein großes, frühzeitiges Selbstgefühl, und scheint sein Geist sich allerdings auf eine sehr selbstständige Weise entwickelt und eine eigenthümliche Richtung genommen zu haben, der gerade nicht das tiefe, innige Gefühl der umbrischen Schule, sondern mehr eine gewisse Empfindsamkeit eigen ist. In all seinen Werken nimmt man nemlich eine Reizbarkeit des Gefühls, eine Lebendigkeit des Affekts wahr, die selbst da Bewegung und Leben ausdrückt, wo feierliche Ruhe am Plaze zu sein scheint. Eben diese überströmende Lebenslust reißt ihn öfters zu Uebertreibungen hin, daß er gegen die Form wirklich verstößt und daß ihm der wahre Ausdruck verloren geht und das Affektirte und

Erkünstelte in seinen Bildern widerlich anspricht. Mengs hat ausführlich von den Verdiensten dieses Künstlers gesprochen und seine Leistungen in der Zeichnung, in Licht und Schatten, Kolorit, Komposition und Harmonie gebührend hervorgehoben. Drei Eigenschaften werden an ihm bewundert: „Grazie, Harmonie und Führung des Pinsels.“ Er weiß allerdings seinen Figuren eine eigenthümliche Anmuth in den Stellungen und Bewegungen und eine bewunderungswürdige Lieblichkeit des Ausdrucks zu verleihen. Allein die Grazie Raphaels hat er nicht. Der erfahrene Kunstkenner Domherr Speth sagt von Correggio's Grazie in seinem Werke: „Die Kunst in Italien“: „Allegri hielt sich nicht jederzeit und streng an die Grenzlinie, über welche hinaus sich die Grazie alsobald in eitle Ziererei, Affektation und zwangvolle Geberdung verliert und ins Manierirte geht, und nicht mehr, wie die Anmuth, zum Gemüthe dringt, sondern es von sich abstößt. Manche Köpfe auf seinen Bildern, Arme, Hände, oft bis zu den äußersten Fingerspizen, sind in ihrer Lage und Stellung zu anspruchsvoll, zu geziert, die Bewegungen sind nicht mehr zufällig; die Gestalt ist graziös, weil sie es sein will, und damit ist auch ihr Zauber verschwunden. Allegri's Hauptaugenmerk war überall auf die Grazie gerichtet und der Ausdruck ging ihm darüber verloren. In seinen Gestalten spiegelt sich nicht das verborgene Leben und die Schönheit der Seele; die Grazie ist ihnen nur von Außen angebildet, während sie dem Raphael wie von selbst entstand, da er überall und vorzüglich den Ausdruck beabsichtigt hat.“ Wir können sagen, im Erkünstelten der Grazie übertrifft Correggio allerdings den Meister von Urbino; in Natur und Wahrheit aber war dieser dem Correggio weit überlegen. Erkünstelt ist jedoch Correggio nur in seiner blühendsten Epoche; in seiner frühen Zeit, wo er noch den ältern Schulen huldigte, war er wirklich graziös, damals, als er nicht graziös sein wollte. Dies ersehen wir an einem Altarblatte in München und an dem Altarblatte, das er für das Franziskanerkloster von Carpi gemalt hat und sich in Dresden befindet. Dieses Bild, „Madonna auf dem Throne, zur linken Seite der heilige Franziskus und Antonius von Padua, zur

rechten Johannes der Täufer und die heilige Katharina," wie das zu München, offenbaren eine größere Ruhe und Einfachheit, als seine spätern Bilder. Die Formen sind viel weicher, der Ausdruck der Köpfe unbefangener und erinnern an die umbrische Schule. —

Glücklicher war Correggio in den Wirkungen des Helldunkels. Hierin liegt seine Hauptmeisterschaft. Er zeigt sich wirklich groß in der Behandlung von Licht und Schatten, in ihrer mannigfaltigen Beziehung, Abstufung und Verschmelzung. Er versteht es, seinen Figuren Rundung zu geben, sie vor- und rücktreten zu lassen. Im Nackten ist und bleibt er unübertrefflich. Seine Behandlung verbindet Glanz mit Größe und Wahrheit, ist leicht, zart und reizend. Er ist der Schöpfer einer magischen Harmonie, die nur er durch seine Kenntniß in der Luftperspektive zu Stande bringen konnte, und worin ihn noch kein Meister erreicht hat. Damit verband er einen richtigen Blick in die Natur. „So allein löst sich," sagt Speth, „das Räthsel, welches mit der Zartheit seines Pinsels, den ewig jugendlichen Reizen seiner harmonischen Färbung, der Deutlichkeit und Klarheit in den Massen, in ihren Verhältnissen und Verbindungen unter einander einem jeden aufgegeben wird, der seinen Werken sich nähert."

Correggio's Werke ergözen das Auge und Gemüth des Betrachtenden, und man sieht sie deßhalb immer wieder gerne. Wenn ihn daher Einige gar zu einem philosophischen Maler machen wollten, der nur auf Allegorisirung ausgehe und sich in Anwendung von Gegensäzen gefalle, so erwidern wir einfach, daß in Allegri's Werken eine heitere Seele sich offenbare, die nur erfreuen will und nicht mehr zum Denken gibt, als man mit Augen sieht, und daß daher das Prädikat „philosophisch" auf ihn keine Anwendung finden kann. —

Man lernt Correggio's Größe und Talent nur in Parma kennen. Hier sind seine Hauptwerke, die uns die Tiefe seines Geistes und seine wirklichen Verdienste erkennen lassen. In der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma malte er Fresken, Christus in seiner Glorie zum Himmel auffahrend und die Apostel, Evangelisten und Kirchenväter in Anbetung versunken,

in der That ein großartiges Werk. Die Zeichnung ist sehr leicht, Hände und Arme voll Anmuth und schöner Fülle, Geist und Leben spricht aus dem Munde und den Augen dieser Gestalten. Eine wunderbare Verklärung ist über dieselben ausgegossen, ein reinerer Aether umgibt sie. — Am schönsten und klarsten zeigt sich seine eigenthümliche Richtung in der Himmelfahrt Mariä, die er von 1526 — 1530 in der Kuppel des Domes zu Parma vollendete. Es ist dies ein figurenreiches Werk; Engel und Heilige in zahlloser Menge frohlocken und tragen voll himmlischen Entzückens Maria empor. In der Höhe, wo das größte Licht strahlt, stürzt Christus seiner Mutter entgegen. — Hier zeigt er seine Meisterschaft im Helldunkel; er weiß in der That wunderbare Lichttöne zu schaffen.

Außer diesen größern Werken hat er auch noch mehrere Tafelgemälde vollendet, die in der Regel Scenen aus dem Leben der heiligen Familie zum Gegenstande haben. Sehr zart und kindlich naiv ist die Vermählung des Christkindes mit der heiligen Katharina im Museum zu Neapel und eine größere Darstellung desselben Gegenstandes im Museum zu Paris. —

Andere bedeutende Werke Correggio's finden sich in der Galerie von Parma. Sie stellen meistens Madonnen oder Heilige vor, von denen eine Madonna mit dem Kinde, der heilige Sebastian und der heilige Hieronymus die bemerkenswerthesten sind. Alle jene Bilder, die mehr eine feierliche Ruhe des Gefühls verlangen, entsprechen der Kunstrichtung Correggio's nicht, wie z. B. die heilige Magdalena in der Galerie zu Dresden. Dagegen weiß er den bittersten, tiefsten Schmerz in seinem Christus am Oelberge, in einem Ecce-homo und in einer Kreuzabnahme zur Anschauung zu bringen. — Zu seinen bedeutendsten religiösen Gemälden gehört noch die heilige Nacht in der Galerie zu Dresden. Wie in seinem Christus am Oelberge die Beleuchtung vom Erlöser ausgeht und nur er und der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte strahlen, dagegen die schlafenden Jünger ganz im Dunkeln sich befinden; so fließt hier vom Jesuskinde in mystischer Weise das Licht aus und übergießt mit bezauberndem Schimmer die Hirten, Josef und Maria. Andere Hirten mit ihren Heerden zeigen sich

im Hintergrunde, während am Horizonte bereits der Morgen anbricht.

Vergleichen wir den Correggio mit den drei größten Meistern, Leonardo, Angelo und Raphael, so können wir ihr Verhältniß dahin bestimmen, daß jene drei großen Meister in den wichtigsten Punkten den Grund zur Realisirung der Idee der christlichen Kunst gelegt haben, und daß Raphael die höchste Stufe unter den christlichen Künstlern erglommen hat. Correggio und Titian dagegen ergänzten, was den Werken jener ebengenannten Künstler in formeller Beziehung noch abging, und brachten in gewisser Hinsicht die Kunst zu einer höhern Vollendung, ersterer durch sein magisches Helldunkel, lezterer durch den wunderbaren Glanz und Reiz des Kolorits; sie stehen aber jenen Meistern schon deßhalb nach, weil sie sich bereits vom streng kirchlichen Style entfernten und insbesondere in Correggio's religiösen Bildern eine gewisse Sentimentalität und falsche Grazie liegt, während Titian die naturalistische Richtung der venetianischen Schule weiter zu entwickeln sich bemühte. Correggio hat sich zwar nicht mit Einem Mal von der alten, traditionellen Anschauungsweise der Kirche losgerissen, aber es geschah nach und nach. Er lebte nemlich am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, wo das religiöse Leben und kirchliche Bewußtsein bereits tief in Italien gesunken war, wo angesehene Männer von der Nothwendigkeit einer Kirchenreform sprachen und die christliche Lebensansicht durch griechische Bildung und heidnische Grundsäze mehr in den Hintergrund gedrängt wurden. Die Kunst hatte die verschiedenartigen Beziehungen zur Religion und Natur durchlebt und in Raphael die Rückkehr aus dem Leben in ihr Heiligthum gefeiert. In dieser Zeit nun, wo die Kunst ihren Höhepunkt erreicht hatte, trat der reichbegabte, heitere, sinnliche Correggio auf. Er konnte seinem Charakter gemäß die Religion nur brauchen, wenn sie heiter war, wenn sie mit dem Glück und den Freuden seines Herzens und seiner Sinne harmonirte. Er mußte daher die kirchlich religiöse Anschauung verlassen. Er gibt seinen Heiligen nicht mehr die alten, geheiligten Bewegungen, sondern läßt einen Jeden sich äußern, wie's ihm beliebt. Alle Bewegungen, Vorgänge, Darstellungen spiegeln sich

in seiner Seele, in seiner heitern, lebenslustigen Phantasie, und so können sie denn auch keine andere Farbe und Gestalt annehmen, als die der Heiterkeit und Lebenslust. Dies zeigt sich in seinen entzückenden religiösen Bildern, z. B. in seinem heiligen Sebastian, der Madonna auf dem Throne, und sogar in seinen tragischen Werken, Christus am Oelberg, die Kreuztragung ꝛc. Allerdings entdeckt man zunächst in diesen keine Freude, keine Lebenslust, kein Entzücken. Aber doch leuchtet der Geist Correggio's aus denselben heraus. Die Auffassung ist rein dramatisch, die Bilder sind als wirkliche Ereignisse gefaßt. Man fühlt mit Christus seinen bittern, heftigen Schmerz, sein schweres Kreuz. Aber der nahe, bittere Tod raubt ihm seine Kraft nicht. Er kann Alles, auch das Herbste, tragen. Er fühlt sein furchtbares Leiden, doch er erfüllt den Rathschluß seines himmlischen Vaters und geht der unabänderlichen, höhern Bestimmung ruhig und gefaßt entgegen. Und so scheint denn Correggio's Absicht gewesen zu sein, den Sieg göttlicher Ruhe und Heiterkeit über die Empörung des tief verwundeten Herzens auszudrücken und darzustellen. Und doch ists kein Gott, den wir vor uns schauen; sein Angesicht ist so menschlich, so bekannt, so ganz Natur, jede Bewegung wahr und lebendig. Wir erklären uns all das so: „Correggio kannte die christlichen Lehren und die kirchliche Anschauungsweise von seiner Jugend her. Er ließ sich aber von der heidnischen Richtung seiner Zeit anstecken, streifte nach und nach das kirchliche Bewußtsein ab, trat in offenen Gegensaz gegen die Kirche und artete zulezt ins Heidenthum aus, und so scheint er denn die Aufgabe gehabt zu haben, den Rückfall des kirchlich religiösen Lebens in Italien ins Heidenthum auf dem Gebiete der Kunst offen und entschieden auszusprechen. So erklärt sich denn auch leicht der schroffe Gegensaz, der in allen seinen Bildern sich ausspricht, zwischen Licht und Finsterniß, Schmerz und Heiterkeit, Schönheit und Häßlichkeit. Correggio will damit den Gegensaz, in den er und ein großer Theil seiner Zeitgenossen zum Christenthum getreten ist, darstellen; vielleicht liegt all seinen Bildern eine bittere Ironie zu Grunde?" —

Wir haben bisher von der florentinischen und umbrischen Schule, die wir schon früher als die beiden Haupt-

schulen Italiens bezeichnet haben, gesprochen, und die Geschichte der christlichen Malerei in Italien bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, bis zu ihrer höchsten Entwicklung und schönsten Blüthe fortgeführt. Wir könnten daher füglich hier abbrechen und mit der Entwicklung der christlichen Malerei in Deutschland während des nemlichen Zeitraums beginnen. Allein nach neuern Forschungen zeigt sich immer mehr, daß in vielen Städten Italiens, besonders aber in der Lombardei, die Künstler bald mehr der umbrischen, bald mehr der florentinischen Schule sich hingaben. Vielleicht wären unter diesen Künstlern manche sehr beachtenswerthe, einflußreiche Männer zu nennen; aber sie sind durch die großen Eigenschaften des wundervollen Florentiners verdunkelt worden und in Vergessenheit gerathen, wenigstens nicht so gewürdigt worden, wie sie es verdient hätten. Verona rühmt sich seines Pisanello, Padua seines Squarcione, Mantua des Andrea Mantegna. Verona wurde durch die Werke des Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Carotti und des Paolo Morando verherrlicht. Cremona rühmt seine beiden Bembi, Bonifazio und Gian Francesco, und mehr noch seinen Bocaccio Boccaccino. In Brescia und Bergamo lebten, vom Geist der Venetianer angeweht, Moretto, Moroni, Cariani und Lorenzo Lotto. Die Maler Mailands huldigten meistens der florentinischen Richtung und waren von Anfang an entweder Schüler Giotto's oder Schüler seiner Schüler, wie z. B. Giovanni da Milano ein Schüler des Taddeo Gaddi war. Spätere Künstler schloßen sich daselbst an Leonardo da Vinci an, z. B. Cesare da Sesto, Boltraffio, Marco da Oggione. Den höchsten Glanzpunkt erreichte der von Giotto ausgestreute Saame in Venedig.

c. Venetianische Schule.

Wenn wir im Folgenden noch von der venetianischen Schule sprechen, so ist darunter keine wesentlich von der florentinischen verschiedene zu verstehen, sondern dieselbe ist als eine Fortsezung der florentinischen Richtung anzusehen, die sich nur formell von derselben unterscheidet. Die Künstler dieser Schule bemühen sich, das bunte Schauspiel der Gegenwart,

die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens aufzufassen und darzustellen. Bei ihnen ist es die ganze weltliche Pracht der meerbeherrschenden Stadt, ihr Völkerverkehr, der Luxus in Stoffen und Gewändern, die Majestät ihrer weiten Marmorbauten, das Gewühl in ihren Straßen und auf ihren öffentlichen Pläzen, der Pomp ihrer Feste, welche sich auch in der Darstellung religiöser Gegenstände geltend machen. Die Maler dieser Schule fühlen sich mehr auf dem Boden der Mythologie und des gewöhnlichen Lebens heimisch, als auf dem religiös christlichen. Sie wählen zwar noch immer religiöse Stoffe, aber ohne den Geist derselben darzustellen; das Höhere, Göttliche fehlt bei aller Gluth und Pracht der Farbe und bei der vortrefflichsten Komposition. Der Einfluß Giotto's ist bei dieser Schule leicht zu erkennen. Ein frischer Blick ins Leben und die Darstellung und deutliches Hervorheben desselben nach allen Seiten bis in seine Tiefen hinab — hielten die Venetianer und Giotto für die Aufgabe der Malerei. Die Florentiner sahen aber mehr auf die Form und Bewegung, um das Leben naturgetreu darzustellen, während man am Fuße der grünen Alpen, am Ufer des adriatischen Meeres zuerst fühlte und erkannte, daß das Leben uns nicht sowohl durch Form und Bewegung, als durch die Farbe erwärme. Daher wendet sich von Anfang an in Venedig die Kunst dem Glanze der Farben zu, erforscht alle Wirkungen des Brechens und Reflektirens, Steigens und Fallens u. s. w., und eben dadurch wird sie mehr aufs Leben, als die einzige Schule der Lebendigkeit, hingewiesen, und entfernt sich in dem Grade, als sie sich der Wirklichkeit, dem Leben nähert, von den in heiligem Nimbus über dem Leben stehenden Vorstellungen, ohne jedoch das Religiöse, das Göttliche ganz auf die Seite zu sezen. Zugleich entwickelte sich mit diesem naturalistischen Streben ein antikisirendes Element, das besonders durch Francesco Squarcione im 15. Jahrhundert empfohlen und verbreitet wurde. Dieser Künstler hatte nemlich bedeutende Reisen durch Italien und Griechenland gemacht und eine Masse von Resten alter Kunst gesammelt. Die Antike stellte er nun als höchstes Muster auf, und lehrte, es sei thöricht, das Schöne mit eigenen Augen in der Natur zu suchen, mit eigenen Kräften ihr ab-

gewinnen zu wollen, da die Alten schon längst aus dem Schutte der Natur das Gediegenste aufgesammelt und wie geläutertes Gold in ihren Werken zur Nachbildung vor Augen gestellt hätten. Wenn man ihn auch nicht als den eigentlichen Stifter der venetianischen Schule annimmt, so hat er doch jedenfalls großen Einfluß auf dieselbe ausgeübt. —

Der eigentliche Gründer der venetianischen Schule ist Giovanni Bellini (1424 — 1516). Er gehört zum Theil, wie man aus mehrern seiner Bilder, z. B. „der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde" in München, der Beschneidung Christi in der herzoglich Leuchtenbergischen Galerie, und seiner thronenden Madonna, von acht Heiligen umgeben, ersehen kann, zu den ältern christlichen Malern, welche andächtig fromme Darstellungen liebten und mythologische Gegenstände nur ausnahmsweise, gleichsam nur zur Erholung und Abwechslung, wählten und behandelten, und denen es mit jenen der Antike entnommenen Bildern, Allegorien u. dergl. nicht so heiliger Ernst war, als mit den höchsten des christlichen Glaubens. Zum Theil ist er aber auch schon den neuern italienischen Künstlern beizuzählen, die einen prachtvoll blühenden Styl lieben, die sich von dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Maler entfernen und die freudige Herrlichkeit der antiken Kunst nicht bloß äußerlich nachzuahmen, sondern ihr inneres Wesen aus der Tiefe eines freien und vollen Gefühls weiter zu entwickeln und zu entfalten sich bestreben. — Aus der Schule Bellini's gingen die größten venetianischen Künstler, Giorgione, Sebastian del Piombo und vor Allen Titian hervor. Bellini soll auch die Oelmalerei in Venedig eingeführt haben. Er verkleidete sich nemlich, so wird erzählt, in einen venetianischen Edelmann, ließ sich von Antinello von Messina malen und lernte ihm den neuen Kunstgriff der Oelmalerei ab, die bis zu dieser Zeit so geheim gehalten worden war.

Diese eben angegebene antikisirende, naturalistische, auf äußern Glanz und Farbenpracht sehende Richtung der Venetianer eröffnete Barbarelle Giorgio da Castelfranco, gewöhnlich Giorgione genannt. Er ging aus der Schule Bellini's hervor, legte aber die alterthümliche Befangenheit und Trocken-

heit dieser Schule ab und führte eine kühnere, freiere Behandlung des Pinsels ein, um das wirkliche Leben glänzend und prachtvoll darzustellen. Denn dahin ging ja das Streben der venetianischen Schule, die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens darzustellen. Dies Streben der venetianischen Schule zeigt sich in dem Gemälde Giorgione's, das sich im erzbischöflichen Palaste zu Mailand befindet und „den aus dem Nil gezogenen Moses" darstellt. Es ist hier nicht so fast jener Vorgang dargestellt, wie ihn die heilige Schrift erzählt, sondern wir erblicken auf dem Bilde glänzendes, reiches Kostüm, eine Prinzessin, Ritter und Damen, ein Liebespaar im Grase, Musikanten und Sängerinnen, Pagen, Hunde, kurz, alle Lust und Pracht des Erdenlebens. Die Findung Mosis sollte, scheint es, dem Ganzen nur ein höheres Interesse verleihen. Wir sehen hier, daß das Religiöse nicht ganz verdrängt, daß es aber doch durch die Pracht und den Glanz des wirklichen Lebens überstrahlt wird und so zu sagen in den Hintergrund tritt. — Die antikisirende Richtung Giorgione's spricht sich klar in einem Bilde aus, das sich in der Akademie zu Venedig befindet. Es stellt einen Seesturm dar, der Venedig mit Gefahr und Zerstörung droht, die aber durch drei Heilige abgewandt werden. Auf dem von den Meereswogen gepeitschten Schiffe befinden sich satyrähnliche Teufelsgestalten, denen die drei Heiligen, Markus, Nikolaus und Georg, auf einem kleinen Kahne drohend entgegenfahren. Beim Anblicke der Heiligen stürzen sich die Teufel ins Meer. Fabelhafte Seethiere tauchen auf, auf denen Satyre reiten. —

In diesen beiden Bildern, wie auch in seiner Anbetung der Könige und „die Uebergabe des Hauptes von Johannes dem Täufer an die Herodias durch einen Henker" und „die heilige Jungfrau mit dem Kinde unter einem Lorbeerbaum", zeichnet sich Giorgione durch lebendige Frische des Fleisches, Klarheit seines Pinsels und herrliche Farbenpracht aus, weßhalb ihn seine Zeitgenossen sehr hoch schäzten und ihn nur den großen Giorgione nannten. In der That wetteiferte er mit Titian im Streben, der Kunst die Vollendung im Kolorit zu geben. Ihre Werke haben in dieser Beziehung wirklich so viel Aehnlichkeit, daß man den Giorgione bald für

einen Schüler Titians ansehen möchte, bald in ihm den Vorläufer des Vollendetern anerkennen muß.

Wie Giorgione wird auch Antonio Licinio Regillo da Pordenone (1484 — 1539) mit Titian verglichen und von manchen seiner Zeitgenossen sogar über denselben erhoben. Er ahmte den Styl Giorgione's nach und glich demselben an Feuer, Entschlossenheit und Größe. Vasari sagt von ihm: „Er habe seine Vorgänger an Erfindung, Zeichnung, Tüchtigkeit, Verständniß der Farben, Wandmalerei, großer Rundung und Geschmeidigkeit übertroffen." Wir wollen diese Behauptung zugeben. Wenn Pordenone aber von Manchen über Titian gesezt wird, so müssen wir dies entschieden in Abrede stellen. Wir sahen zwei Bilder dieses Meisters, das eine ist in der Pinakothek in München, ein sehr ausdrucksvolles Bild, „eine Gesellschaft, die sich mit Musik unterhält," das andere in der Galerie zu Dresden, „die Berufung des Matthäus zum Apostelamte." Nach diesen Bildern zu schließen, mag Pordenone den Titian in der vortrefflichen Wahl der Tinten und im Pinselstriche erreicht haben; er wird aber ohne Zweifel von Titian durch die Frische der Fleischfarbe und die Beseelung seiner Werke übertroffen. Beide Künstler wetteiferten stets mit einander und ihre Eifersucht artete sogar in wirkliche Feindschaft aus. —

Am reinsten und schönsten entfaltete sich der Charakter der venetianischen Schule in den Werken Titians. Wie schon bemerkt wurde, kann man den Künstlern dieser Schule religiöse Würde und Innigkeit nicht nachrühmen. Vielmehr drängt hier Alles nach dem Profanen hin; die heitere Sinnlichkeit der alten Mythologie, die Genüsse des Lebens, das Porträt, wozu die drohenden Republikanergestalten, die ernsten Juristengesichter und die reizenden, üppigen Frauen Stoff genug lieferten; städtische Aufzüge, Seeschlachten und öffentliche Verhandlungen waren das Feld des venetianischen Pinsels. Titian verdrängt zwar auf seinen berühmtesten Werken den religiösen Hauptgegenstand nicht durch Beimischung von genreartigem Stoffe; was immer man aber von der Schönheit, Farbenpracht und der Wirkung seiner Bilder sagen mag, der Charakter ächter Religiosität und Heiligkeit, die kirchliche Stimmung tragen sie nicht.

Vecellio Tiziano wurde zu Pieva 1477 geboren. Seine wohlhabenden Eltern erzogen ihn gut, schickten ihn aber schon in seinem zehnten Jahre nach Venedig, um bei Gentile Bellini ihn in der Zeichenkunst unterrichten zu lassen. Da die Richtung dieses Meisters dem jungen Titian nicht zusagte, so verließ er ihn nach wenigen Jahren und begab sich in die Schule seines Bruders Giovanni Bellini, wo er auch den Giorgione traf und kennen lernte. Lezterer übte einen solchen Einfluß auf ihn aus, daß Vasari ohne Bedenken unsern Künstler zu einem Schüler Giorgione's macht. Dem Titian blieb es nach dem frühen Tode des Giorgione vorbehalten, die naturalistische Richtung der venetianischen Schule weiter auszubilden, und dies, was Lezterer begonnen, zur klaren, freien, vollendeten Entfaltung zu bringen. Während in Rom unter Raphael die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styls sich zeigt, das Ideal seine Apotheose feiert, ist bei Titian eine höchst lebendige, porträtartige Auffassung der hervorstechendste Zug, und macht mit einer durch meisterliche Handhabung der Oelmalerei reinen Naturwahrheit, Klarheit, Wärme und Sättigung des Kolorits, mit dem feinsten Gefühl für harmonische Farbenwirkung und Ausbildung der Landschaft den Hauptreiz der venetianischen Schule. (Waagen, Kunstwerke in England und Paris. III. 155.)

Titians Werke tragen, nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter. Dies gilt indeß mehr nur in Beziehung auf das Aeußere der Behandlung, als den Geist und das Streben dieses Meisters. Titian steht zwar noch auf religiösem, christlichem Boden; er ist aber von der naturalistischen Richtung seiner Umgebung eingenommen, zwar nicht von einem groben, sich im Unschönen gefallenden Naturalismus. Sein Naturalismus ist jener feine, höhere, durch die Antike entwickelte und veredelte, der mit heiterm Sinne die Herrlichkeit der antiken Kunst nicht in äußerlich getreuer Nachbildung ihrer einzelnen Werke, sondern ihr inneres Wesen in der Tiefe eines freien Gemüthes neugestaltet und neubelebt in die Gegenwart einführt. Titian schöpfte deßhalb seine Gegenstände nicht selten aus der antiken Mythe. Und auch in seinen religiös kirchlichen Bildern spiegelt sich großen Theils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder, was

verschiedene Altartafeln mit Madonnen, andern Heiligen und Anbetenden in den venetianischen Kirchen und Galerien, im Vatikan und in Dresden, und noch deutlicher die sogenannten „heiligen Konversationen" beweisen. Die religiösen Darstellungen stunden zwar bei Titian und den meisten venetianischen Meistern noch höher, als die weltlichen; allein es fehlte ihnen die höhere, christliche Begeisterung, und darum faßten sie ihren Gegenstand nicht mit der Tiefe des christlichen Geistes, sondern mehr in weltlichem Geiste auf, und so wurden ihre Bilder Genregemälde, denen freilich die Gediegenheit der aufgenommenen Lebensbilder immer noch einen höchst tüchtigen Charakter gab. Hievon können uns gerade die schönsten, ausgezeichnetsten Gemälde Titians überzeugen. Ein gerühmtes Werk Titians ist seine Opferung Maria's im Tempel. Die reiche Architektur des Tempels, die einen herrlichen Hintergrund bildet, erfüllt uns mit Bewunderung. Ein zarteres Fleisch, als wir hier erblicken, wurde wohl nie gemalt. Wir erblicken eine Menge von Figuren; aber wir vermissen geistig interessante Köpfe, überhaupt die religiöse Durchdringung des Ganzen. Wir glauben uns von schönen, gewöhnlichen Weltmenschen umgeben, nicht aber in der Mitte frommer Beter im Hause Gottes zu sein. — Unter die besten Werke Titians zählt man in Venedig seine „Himmelfahrt Mariä", die sich ehemals auf dem Hochaltare der Kirche S. Maria dei Frari befand und jezt die Zierde der königlichen Akademie in der Sala delle publiche funzioni ist. Dies Gemälde besizt alle Vorzüge des titianischen Pinsels und imponirt durch Pracht und Harmonie der Farben, wie durch Komposition. Allein gerade an den zwei Hauptfiguren vermißt man die Hauptsache, an Gott Vater die Würde und Erhabenheit und an Maria die himmlische Verklärung. Maria ist ein mächtiges Weib mit nicht unedelm Gesichte, auf dem sich eine ganz gewöhnliche, irdische Freude offenbart. Von himmlischer Verklärung ist auf dem Antlize der Madonna nichts zu finden, man mag suchen wie man will. Von Oben herab schwebt ihr Gott Vater entgegen, der aber leider ein ganz gewöhnliches, wir möchten fast sagen gemeines, Gesicht hat, und in seinen struppig flatternden Haaren ganz sonderbar aussieht. — Wie ganz anders, wie himmlisch verklärt ist nicht das Antliz

Maria's in Guido Reni's Mariä Himmelfahrt! — Höher noch, als diese beiden Bilder, steht seine Grablegung Christi. Hier zeigt Titian poetische Begeisterung, hier hat er ein Seelengemälde geliefert, würdig, neben Raphaels und Franzia's Werken zu glänzen. Im Kopfe Maria's ist der Gipfel des tragischen Pathos erreicht. Thränenlos steht die gebeugte Mutter da; ihr Angesicht ist in dem einzigen Zuge des tiefsten Schmerzes erstarrt; für sie gibt es keine Außenwelt mehr, als die ihres geliebten Sohnes. Josef und Magdalena sind sehr charakteristisch dargestellt. Wir haben hier nicht blos die Farbenpracht, eine herrliche Komposition und eine glänzend schöne Oberfläche zu bewundern; Titian erscheint hier als großer Seelenmaler. Und doch vermissen wir Etwas schmerzlich an diesem Bilde. Christus, und besonders sein Angesicht, genügt uns nicht; nicht der Heiland, der Erlöser der Welt, der entseelte Gottmensch liegt vor uns, sondern nur ein recht natürlich Todter. — Man mag von den Bildern Titians betrachten, welches man will, das kräftige, klare Kolorit, die Verbindung der Farben durch Mitteltinten zur gefälligsten Harmonie, die sorgfältige Unterordnung aller unter einen Hauptton, die richtige Abstufung des Lichtes, passendes Hervorheben der Hauptpersonen durch stärkere Beleuchtung, das Lichtmeer von Glorie, sein kräftiges Roth und Grün — all das wird stets entzücken. Titian versteht es, volles Weltbehagen und recht menschlich schöne Gestalten vor die Augen zu stellen. Aber wenn man das höhere, geistige Leben, den Charakter der göttlichen Würde und Heiligkeit bei ihm sucht, so fühlt man sich an seinen Bildern unbefriedigt. Es fehlt ihm der tiefere, kirchliche Sinn und die kirchliche Auffassung.

Unübertrefflich dagegen ist Titian als Porträtmaler. Mit seinem lebendigen Natursinne und zauberisch wirkenden Kolorit verbindet er eine eigenthümlich großartige Auffassung, welche dem in Form und Farbe höchst ähnlichen Spiegelbilde des Lebens den Anschein eines erhöhten Daseins gibt. In sprechender Lebenswahrheit vollendete er die Porträte des Pabstes Alexander III., Clemens VII., des Kaisers Karl V., des Cardinals Luigi Farnese, der Fugger in Augsburg. Bei Königen und Fürsten stand er in hohem Ansehen, insbesondere bei Karl V., Philipp II. von

Spanien, Heinrich III. in Frankreich und andern Fürsten, und erhielt sogar Besuche von ihnen. Titian erreichte das hohe Alter von 99 Jahren und starb, nachdem ihm all seine Freunde vorangegangen waren, an der Pest zu Venedig den 9. September 1575.

Von einer eigentlichen Schule Titians kann keine Rede sein. Der neidische Meister führte seine Schüler nicht in die Regeln der Darstellung und die technischen Vortheile der Farbenbehandlung ein; er verbarg ihnen eher sein Wissen, als daß er es ihnen lehrte. Seine Schüler konnten daher nicht so fast von ihm, als durch das Studium seiner Werke lernen. Das Geheimniß, die herrliche Fleischfarbe zu schaffen, ging nur unvollkommen auf seine Schüler über. Keiner erreichte ihn hierin. In der Harmonie der Farben steht ihm am nächsten Bonifazio in seinem reichen Prasser und seiner Anbetung der Könige; in der herrlichen Färbung der Gewänder erreichte ihn Rocco Marconi in der Ehebrecherin, und Campagnola in seinen vier Propheten. Dagegen treffen wir die geistige Richtung Titians und besonders seinen schlimmsten Fehler, die Sorglosigkeit hinsichtlich der idealen Auffassung und des idealen Ausdrucks, wodurch dem Bilde erst der Stempel eines wahren Kunstwerks aufgedrückt wird, bei all seinen Schülern. Sie verstehen es, und unter ihnen besonders Paris Bordone, Paul Veronese und Tintoretto, herrliche Bilder des Lebens mit Ausschluß der Jenseitigkeit, namentlich aber weibliche Schönheit nach mythologischen Motiven zu fertigen. Bordone führt uns in seinem berühmten Gemälde in der Akademie zu Venedig, das sich auf den schon angeführten Seesturm des Giorgione bezieht, in die volle Senatsversammlung, wo ein alter Fischer dem Dogen einen Ring überreicht, den er in der Nacht während eines heftigen Sturmes vom heiligen Marcus empfangen hatte. Wir erblicken hier irdische Pracht und Herrlichkeit mit einem Farbenglanz dargestellt, die wir anderswo vergeblich suchen. — Paul Veronese benüzt den Besuch Jesu bei dem Gastmahle im Hause des Levi zur heitern Darstellung eines venetianischen Pracht- und Schauessens, wobei selbst der Mohr und Zwerg nicht fehlt. Seine Hochzeit zu Kana in Galiläa wird zu einem venetianischen Hochzeitschmaus, wobei die gleichzeitigen Künstler als Musikanten

funktioniren; Christus und das geschehene Wunder sind natürlich Nebensachen. Verones gewann der Kunst noch einen eigenen Vortheil ab, und damit trieb er die Richtung der venetianischen Schule auf die Spize. Mit Correggio nemlich waren die Heiligen vom Himmel herabgestiegen und hatten menschliches, ja sogar heiduisches Wesen angenommen. Da er nun wohl wußte, daß Erlebnisse von bekannten Menschen weit größeres Interesse erregen, so sezte er die Ereignisse nicht blos aus dem Himmel auf die Erde, sondern er rückte sie zugleich aus der Vergangenheit in die Gegenwart, und unterwarf sie deren Gesezen bis sogar auf die äußerlichen der Mode. Die Madonna auf dem Throne erscheint nicht mehr als die Himmelskönigin, als die Gottesmutter, welche auf die Bitten der ganzen Christenheit zu hören pflegt; sondern sie erscheint als eine milde, gütige Frau, als die wohlwollende Beschüzerin einer Familie, die sich auf die Fürbitte von andern heiligen Bekannten an sie wendet. Maria geht die Kirche so zu sagen nichts mehr an; sondern sie gehört als Glied zu einer Familie, die, von der Religion geleitet, sich ihr naht. War die Madonna einmal ihrer göttlichen Hoheit und Würde beraubt; hatte sie einmal menschliche Gestalt angenommen, so war kein Grund mehr vorhanden, den Verkehr mit Menschen noch weiter zu treiben und das Verhältniß vollkommen gegenseitig zu machen. Das Erhabene mußte so plözlich ins Komische umschlagen; denn von ersterm zum leztern ist ja nur ein Schritt. Und das ist denn das eigentliche Gepräge der veronesischen bildnerischen Dichtungen und zugleich der Höhepunkt der Richtung der venetianischen Schule, die dem Geiste der Zeit gemäß ihre Bilder, und sogar ihre religiösen, auf der Basis natürlicher Anschauung aufbaute und mit dem Komischen endete.

Durch Titian und seine Schüler hatte die Kunst nach einer Seite hin, in Beziehung auf Glanz und Harmonie der Farben, die höchste Stufe erreicht. Zugleich geht aber mit Titian die große Kunstepoche der erfinderischen Genies zu Ende. Die gelehrten Nachahmer und eklektischen Maler aus der Schule der Carracci's und der andern gleichzeitigen sind den gelehrten Arbeiten der alexandrinischen Dichter zu vergleichen, welche in ähnlicher Art die alte Poesie mit Nachbildungen und Blumenlesen

beschließen. In gar mancher Beziehung bemerken wir sogar am Ende dieser großen Kunstperiode, wenn auch die Kunst durch Titian und Correggio in gewisser Beziehung die höchste formelle Vollendung erhielt, bedeutende Rückschritte. Abgesehen vom Inhalt der Darstellung und dem christlichen Geist, der immer mehr im Abnehmen begriffen sich zeigt, halten die Werke Titians und all seiner Schüler, was Zeichnung und anatomisches Studium betrifft, keinen Vergleich mit den Werken Angelo's, Leonardo's und Raphaels aus. Dieser Mangel der Zeichnung und des anatomischen Studiums würde auffallender und klarer erscheinen, wenn Titian und seine Schüler denselben nicht durch die Farbenzauberei der Abstufungen und Luftperspektive zuzudecken und selbst das zu erreichen gewußt hätten, wonach oft der beste Zeichner vergebens strebt. Man muß die Magie dieses Kolorits selbst gesehen haben, um über Titian und seine Schüler ein richtiges Urtheil fällen zu können.

Blicken wir nochmals auf die bisher besprochene klassische Zeit der christlichen Malerei zurück. Dieselbe hat schon viele und bittere Schmähungen erlitten. Selbst der scharfsinnige Barthelemy in seinem Urtheil über Raphaels Cäcilia und der gefeierte Göthe haben sich an dieser Zeit schwer versündigt. Diese finstere, dunkle Zeit des Mittelalters, wie man sie so gerne brandmarkt, hat Etwas, was der neuern Zeit fehlt, was Frische und Saft auf das Trockene und Leblose goß, Alles durchdrang, belebte und beseelte, einen lebendigen christlichen Glauben und eine tiefe, brennende Liebe zu Gott. Die christliche Religion war von Kind auf in das Leben und in alles Thun und Leiden verflochten. Und diese höchste Macht und Gewalt des Herzens gab Muth, Kühnheit und Geschicklichkeit zu Allem. Mit tiefer Sehnsucht und inniger Wehmuth blicken wir, wie der Erwachsene an die glückseligen Tage seiner Jugend zurückdenkt, auf jene Zeit zurück, wo der Geist des Christenthums in den Völkern des Occidents zum eigentlichen Volksgeiste geworden war. Dieser Geist hatte nicht blos die höhern Stände, Adel und Geistlichkeit, sondern auch die Massen nicht nur als Lehre, sondern als Thatsache, nicht nur als Wissenschaft, sondern als Lebenselement durchdrungen. Das Christenthum war nicht blos Sache des

Wissens und Verstandes, sondern ein volles Haben, Besizen und Genießen, das Christenthum hatte den ganzen Menschen und das ganze Leben durchdrungen. Und aus dieser Kraft ging alles Gute und Große in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft hervor. Durch diese wunderbare Macht des Christenthums und der herrschenden religiösen Gesinnung wurden die Kreuzzüge hervorgerufen und die Ritterorden zur Beschirmung der Wallfahrer, zur ritterlichen Führung des Schwerts gegen die Ungläubigen und zur Pflege der erkrankten Pilger gegründet. Durch diese Kraft des Christenthums und der herrschenden religiösen Gesinnung schufen die damaligen Völker ihre Freiheit und verwalteten das Regiment ohne viele und künstliche Geseze; durch diese waren sie Dichter und Saitenspieler, Maler und Baumeister, und bildeten Gotteshäuser, die wir kaum mehr zu unterhalten im Stande sind, überhaupt so Unbegreifliches und Ueberschwängliches. Die Kunst gedeiht nicht in Zweifel, in Unruhe des Geistes, sondern in der unbefangenen Sicherheit des Glaubens, in ungestörtem, geistigem Frieden und Wohlgefühl. Kunst und Religion sehen wir also zur Zeit der mittelalterlichen Kunstblüthe Hand in Hand gehen. Die Kunst schöpfte ihren Inhalt aus der Religion, und ihr höchstes Streben war die Verherrlichung der Kirche und des dreieinigen Gottes. Andererseits verlieh aber auch die Religion der Kunst die höhere Weihe und den Zauber göttlicher Verklärung. Dies zeigt uns ganz deutlich die Geschichte der Malerei in Italien während dieser Blüthezeit. Gerade die größten Meister dieser Periode, ein Fiesole, Masaccio, Michelangelo, Leonardo und Raphael, sind am tiefsten und lebendigsten vom Geiste des Christenthums durchdrungen und beseelt, und gerade durch ihren lebendigen, einfältigen, frommen Glauben fesseln sie in ihren Werken den Beschauer, sind sie das geworden, was sie sind. Die umbrische Schule insbesondere hatte sich's zur Aufgabe gemacht, das innere Leben der Andacht und Frömmigkeit darzustellen. Sie hütete sich mit Aengstlichkeit, so zu sagen in die Welt sich einzumischen und das Weltliche mit dem Heiligen zu vermengen. Sie liebte es, die ganze Welt des christlichen Glaubens, Hoffens und Liebens zart und lieblich, rein und sinnig darzustellen. Wir fühlen uns recht wohlthuend an-

gesprochen durch die trunkene Andacht, die geheimnißvolle Seligkeit über das Glück der Erlösung, durch Wehmuth und Schmerz, Freude und Entzückung, durch die Schönheit und Reinheit des Seelenlebens, wodurch sich die Meister dieser Schule so vortheilhaft auszeichnen. Hauptsächlich treffen wir daher Madonnen, Darstellungen aus dem Leben Maria's, des Erlösers, der Leiden von Martyrern und der Seligkeit der Heiligen, weil diese Gegenstände sich am besten für dieses Gebiet, für das innere Heiligthum der Seele eignen.

Auch die großen Meister der florentinischen Schule zeichnen sich durch die Tiefe des christlichen Geistes aus. Obwohl Manche von ihnen es recht gut verstehen, in die Tiefe des Seelenlebens hinabzudringen und dasselbe darzustellen, so lieben sie es doch mehr, die Wirklichkeit, die freundliche Gegenwart in der Kunst wiederzugeben. Darauf wurden sie von der Natur selbst hingewiesen. Das heitere, freundliche Florenz, wo die Kenntniß der Alten zuerst aufblühte, von wo die lustige Gesellschaft des Boccaccio nach ihrer Villa zog, um sich jene bekannten Geschichten zu erzählen, wies die Künstler vor Allem an, den Sinn für schöne Formen, für die sie umgebende Natur zu bilden. So ergab es sich nach und nach von selbst, daß sie um heilige Scenen, zu deren Darstellung ihr gläubiges Herz sie trieb, einen Kreis von Porträtfiguren bildeten und ein dunkles Streben nach profanhistorischen Gemälden sichtbar wurde. Der Sinn für das Menschliche, Wirkliche, Bürgerliche, vertraulich Nahe mußte allmählig die religiöse Aufgabe verkürzen. Dagegen war Florenz die große Zeichnungsschule für die Maler dieser Periode, und bot ihnen Alles, was zur technischen, überhaupt formellen Vollendung der Kunst nothwendig erfordert wird. Diese Schule beschäftigte sich viel mit dem Studium des menschlichen Organismus und der Natur überhaupt; das forderte schon ihr eigenthümliches Princip. Nach und nach schlich aber zu viel Natur, zu viel Form in das Heiligthum der christlichen Kunst ein, und damit hatte sie ihren eigenen Feind aufgenommen, einen Basilisken an der eigenen Brust gesäugt. Die Kunst verweltlichte immer mehr und nicht selten wurden die Geburt Mariä, oder Johannes des Täufers dazu benützt, eine Kindbettstube in damaligem

Style wiederzugeben; der Bau des babylonischen Thurms wurde dargestellt, um mediceische Fürsten und Prinzen in der Gestalt des Nimrod und alttestamentlicher Zuschauer auftreten zu lassen. Zwar hielt die Kunst noch lange an den kirchlichen Formen fest, aber der Geist war entflohen. Die Venetianer treten mit Entschiedenheit für Porträtmalerei, Geschichte, glühendes Sinnenleben, alte Mythologie bei ganz genreartiger Behandlung religiöser Gegenstände auf. Die christliche Kunst hatte ihren Feind am eigenen Busen großgezogen, und dieser schwächte ihre Kraft so sehr, daß sie sich nie mehr zu jener Höhe emporzuschwingen vermochte, die sie am Ende des Mittelalters, wo dasselbe seine vollen Saamenkapseln ausgeschüttet hat, in Raphael erreicht hatte. Eine klägliche Schwindsucht stellt sich ein und an dieser siecht sie langsam dahin. Dazu kommt noch ein Feind von Außen, der die christliche Kunst in ihrem innersten Wesen angriff, die sogenannte klassische Gelehrsamkeit. Man riß das Volk aus seiner bisherigen christlichen Denk- und Anschauungsweise heraus und versezte es in das Leben und die Anschauungen der antiken Heidenwelt; und das schlug dem christlich kirchlichen Leben, somit auch der christlichen Kunst die tiefste Wunde. — Endlich äußerte auch noch die Reformation ihre Wirkung, sie säuberte den christlichen Boden und fegte mit scharfem Besen die ganze bunte Phantasmenwelt des Mittelalters und damit auch die christliche Begeisterung hinweg. Können wir die florentinische und umbrische Schule der Zeit des Phidias vergleichen, so entspricht die Zeit des Raphael, Correggio und der Venetianer der Richtung des Praxiteles und Skopas, wo mit der vollen Ausbildung der schönen Form auch das Profane eintritt, und wie mit jenen die Reformation, so ist mit diesen die sophistische Philosophie gleichzeitig. —

Je weiter wir nun vordringen in diese Zeit des Zerfalls der christlichen Kunst, in dies Gebiet der Zerstörung, desto öder und kahler wird Alles, desto trüber und dunkler wird der Himmel, der kurz zuvor noch im herrlichsten Glanze der Sonne strahlte. Wir haben eine Wüste vor uns, die wir zu durchschreiten haben, in der nur selten eine grüne Oase hervorragt, um dem müden Wanderer eine Stätte der Ruhe und Erquickung

zu bereiten. Doch bevor wir dieses Gebiet durchwandern, haben wir uns noch mit der Glanzperiode der Geschichte der christlichen Malerei in Deutschland zu beschäftigen.

II. Christliche Malerei in Deutschland.

Wir sind weit entfernt, den menschlichen Geist nur als ein Produkt der Zeit und ihrer eigenthümlichen Verhältnisse, nur als ein Facit aus vorhergegebenen Summanden, als eine Ziffer, die eine Stufe weiter abermals zum Summanden wird, als eine aller Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit entkleidete Formel anzusehen. Der Geist des Menschen ist selbstständig und frei, und vermag bestimmend auf seine Zeit einzuwirken. Er muß aber auch im Verhältniß zu seiner Zeit und aus dieser begriffen werden, will man ihn richtig und tief erfassen, oder will man nicht gar einem trostlosen pantheistischen Determinismus huldigen, wonach die einzelnen Geister nur wie Blasen aus der Tiefe auftauchen, um auf der Oberfläche eine Zeit lang umherzuschwimmen und dann plözlich und für immer zu zerplazen. Bei einer gründlichen Darstellung des Zustandes der christlichen Malerei in der gegenwärtigen Entwicklungsperiode wird es daher nicht genügen, blos die einzelnen Schulen im Allgemeinen zu charakterisiren und die Meister, jeden für sich und seine Werke, aufzuführen und ihr Verhältniß zur Schule zu entwickeln; wir müssen eine feste, sichere Grundlage haben, einen höhern Standpunkt einnehmen, von dem aus wir das Ganze in seiner Entwicklung bis in seine einzelnsten Theile überschauen können. Zu diesem Zweck wird es nothwendig sein, die vorliegende Periode in allgemeinen Umrissen zu charakterisiren, und ihren Zusammenhang mit der vorausgehenden und nachfolgenden Zeit nachzuweisen und zu veranschaulichen. — Die ersten drei Jahrhunderte nach Christus und die folgenden bis ins 13. Jahrhundert können wir als die Zeit des Kampfes des heidnischen Princips gegen das Christenthum und der Durchdringung der Völker vom Geiste des Christenthums bezeichnen. Nachdem das Christenthum im römischen Reiche über die Nacht des Heidenthums gesiegt hatte, da sollten auch die nordischen Völker, unsere Vorfahren, zum Lichte des

Christenthums geführt werden. Volk an Volk drängte nach dem Süden und Westen, so daß die Völkerbande sich zu lösen drohten und Alles in zügelloser Kriegswuth sich selbst zu verzehren schien. Da wurde vom Süden und Westen aus, wohin das Völkergedränge ging, mit mächtiger Stimme tief in den Norden und Osten hinein und über die wogenden Völkerschaften hinaus der Friede Gottes verkündet, und es ward stille in den Wäldern und auf den Haiden, und voll Ehrfurcht liehen die Völker ihr Ohr dem Worte des Gottesfriedens; das Kreuz, das Zeichen der Erlösung, wurde aufgepflanzt an den Scheidewegen der Völkerstraßen, und die wandernden Heere standen still und bauten Hütten und Burgen und Städte und Kreuze. Nicht blos der Gesang von den alten Göttern Griechenlands und Roms, von Wuotan, Thuonar und Zio, verstummte und wandelte sich in Lob und Preis Gottes und des Gekreuzigten um; auch die alten heidnischen Bilder verschwanden und christliche traten an ihre Stelle. Ueberhaupt wich die alte heidnische Wildheit der Völker der christlichen Milde und Sitte, und die schönsten christlichen Tugenden: Liebe, Freigebigkeit, Dankbarkeit, Keuschheit und Familienliebe, wuchsen am Stamme des Kreuzes herrlich und kräftig empor. Der eigenthümliche Charakter des deutschen Volkes wurde durch das Christenthum in sich selbst vollendet; denn die christliche Religion ist der Natur und dem Wesen des Menschen nicht zuwider, nichts Fremdartiges; sondern sie hebt, heiligt und verklärt den ganzen Menschen und sein Leben. Es war allerdings ein heftiger Kampf gegen das Christenthum bei Einführung desselben geführt worden, aber dieser Kampf war ein Kampf der Liebe. Daher kommt es denn, daß, als die Vermählung der deutschen Nation mit dem christlichen Geiste vollzogen war, überall derselbe Charakter der Zartheit, Milde, Liebe und Innigkeit nicht blos in der Poesie, sondern auch in der Malerei, und überhaupt in allen Künsten sich offenbart, und daß Viele jene herrlichen Dichtungen und Malereien nicht mehr verstehen und begreifen, weil sie nur von einem gleichgesinnten, von einem durch und durch christlichen Herzen verstanden werden können. Freilich ist die Zahl der Kunstprodukte in dieser Zeit noch nicht so groß, wie in den spätern Jahrhunderten, und können auf formelle

Schönheit und Vollendung keinen Anspruch machen. Es ist dies leicht begreiflich und liegt in der Natur der Sache. Die deutsche Nation mußte, nachdem sie die mächtigen, umschaffenden Eindrücke des Christenthums empfangen hatte, dieselben zuerst in sich wirken lassen, in sich verarbeiten, in eigenes Leben und Blut verwandeln. Doch war, wie wir schon früher in der Geschichte der Miniaturmalerei nachgewiesen haben, diese Zeit nicht gerade arm an Malereien, und von Karl dem Großen, unter den sächsischen und fränkischen Heinrichen, unter den Ottonen und Hohenstaufen läßt sich bis ins 13. Jahrhundert eine immerhin namhafte Zahl von Miniaturgemälden anführen, wenn sie auch in technischer Beziehung Manches zu wünschen übrig lassen. Uebrigens wird es Jedem, der die Kunstgeschichte vom christlichen Standpunkte aus betrachtet, klar sein, warum unser Geist bei den christlichen Gemälden dieser Jahrhunderte, troz der formellen, technischen Unvollkommenheit, mit Lust und Liebe und Andacht verweilt, und in denselben Befriedigung, ja eine gewisse Seligkeit empfindet; warum er dagegen bei den Kunstwerken anderer Zeiten, troz aller formellen und technischen Meisterschaft, die die äußern Sinne reizen und befriedigen, doch so kalt und unbefriedigt vorübergeht, warum der eitle Aufwand der materiellen Leistungen sogar Mißmuth und Unbehagen einflößt. Was bisher mehr innerlich vorbereitet war, das sollte nun, durch die Kreuzzüge angeregt, in die Aeußerlichkeit treten und vollendet werden. Als der deutsche Held ein christlicher Held geworden, als im 13. Jahrhundert das Christenthum den ganzen deutschen Boden durchdrungen hatte und der christliche Geist im deutschen Volke zum eigentlichen Volksgeiste geworden war, da erblühte die Kunst, wie durch einen elektrischen Schlag erweckt. Nicht blos Dichter traten mit ihren herrlichen Gesängen hervor, auch die christliche Malerei entfaltete sich immer mehr, bekam immer mehr Stoff, und der begeisterte Sinn verarbeitete ihn und stellte ihn dem Auge dar. Das Christenthum hatte alle Stände, Alter und Klassen des Volkes durchdrungen, in den Herzen Aller lebte eine innige Freude an der christlichen Kirche, an ihrer innern und äußern Herrlichkeit, und Alles fühlte sich durch die Gaben derselben befriedigt, eine allgemeine Begeisterung herrschte, wie wir

sie seitdem nie mehr so stark sahen. Aus dieser durch und durch christlichen Weltanschauung und Weltdurchdringung läßt sich allein begreifen, wie ein Volk, das man im 9. Jahrhundert noch ein halb barbarisches nennen kann, im 13. schon so Herrliches schaffen und bilden konnte. In dieser Zeit wurden jene herrlichen Gesänge vorgetragen, die aus dem Herzen des Volkes geboren sind, und die nur dann verhallen werden, wenn der lezte Rest deutschen Sinnes und deutscher Tugend ausgestorben sein wird. In dieser Zeit fing man an, die herrlichen Dome von Köln, Ulm, Wien, Straßburg, Freiburg, Rheims, Pisa zu bauen. Die bildenden Künste entwickelten sich freilich, wie bei allen Völkern, etwas später, doch sehen wir dieselben schon anfangen, sich zur herrlichsten Blüthe zu entfalten. Eine Menge frommer, kindlicher Bilder entsteht, die uns, wie Spiegel, die damalige Zeit schauen lassen. In diesen Bildern und Kunstwerken sehen wir das ganze Leben der damaligen Zeit; wir erblicken die Hierarchie, das Kaiserthum, geistliche Demuth und weltliche Waidlichkeit, kurz, die ganze damalige christliche Welt steht lebendig vor uns, wie keine Geschichtsbücher sie uns schildern können. Solche Werke kann aber der schwache Mensch durch seine eigene Kraft allein nicht schaffen. Solche Werke kann nur Gott, oder mit seiner Kraft und seinem Lichte ausgerüstete Menschen, kann mit Einem Wort nur das Christenthum hervorbringen. Und das ist denn der Schlüssel zum Verständniß der Schöpfungen in der großen christlichen Kunstperiode. Die Menschen, oder vielmehr Christen jener Zeit lebten mitten in Gott und er selbst schuf aus ihnen. Ein Wunder bleibt dies immer, wie alles höhere Dasein ein Wunder bleibt. Darum lachen die Einen, während Andere nicht genug staunen können; darum möchten die Einen vor Entzücken hinfallen vor einem Dome, vor einem kindlichen Bilde, Andere rufen: Dummes, mystisches, mönchisches Zeug! Das bleibt aber wahr, wer nur in dem heitern Heidenthum lebt, wer nicht vom christlichen Standpunkte aus diese Zeit und ihre Werke betrachtet, dem bleiben diese Werke ein verschlossenes Räthsel, dem ist es unmöglich, in diese Heiligthümer einzudringen, und Diejenigen, welche so Herrliches schufen, nach Gebühr zu würdigen.

Im 16. Jahrhundert rollt sich freilich ein ganz anderes Bild vor unsern Augen auf. Nicht ein Kampf der Liebe, sondern auf Leben und Tod wird in Deutschland geführt. Unser eigenstes, deutsches Bewußtsein, unser Nationalleben, unsere Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit als Deutsche, im 18. Jahrhundert sogar unser christliches Bewußtsein und die Geltung und Würde der christlichen Kirche wurden von allen Seiten angegriffen, bekämpft, besiegt, scheinbar sogar zerstört und vernichtet. Es konnte nicht fehlen, die christliche Malerei und Kunst überhaupt mußte in diesen Jahrhunderten immer mehr sinken und ihrem Verfall entgegengehen. Von diesem allgemeinen Gesichtspunkt ausgehend, wollen wir es nun versuchen, die christliche Malerei in Deutschland während ihrer klassischen Periode darzustellen. —

a. Germanischer Styl in den Schulen von Böhmen und Köln.

Wie im 13. Jahrhundert im Toskanischen und zu Siena ein neues Lebenselement sich zu regen begann, wodurch die starren Züge und todten Formen des byzantinischen Styls allmählig Ausdruck, Bewegung und Fülle gewannen; so nehmen wir auch im Norden, zunächst in den Niederlanden, dasselbe Streben wahr. Bis ins 13. Jahrhundert herrschte in Deutschland durchweg der byzantinische Typus. Von da an beginnt aber auch hier eine bessere Periode für die christliche Malerei, und diese entwickelt sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte zugleich mit der Poesie und dem deutschen Baustyle immer reicher und blühender, namentlich in Augsburg, Köln, Nürnberg, Ulm, in Sachsen und den Niederlanden. Das romantische Element, das sich im 13. Jahrhundert immer schöner entwickelte und das ganze Leben nach allen Richtungen durchdringt, brachte auch neues Leben in die starren, strengen, überlieferten Formen. Die Gestalten verlieren das Eckige und Schroffe, die todte Ruhe, bekommen in Haltung und Gebärde Etwas Liebliches, Graziöses, Ausdrucksvolles, obwohl sie auf höhere Belebung und Naturwahrheit noch keinen Anspruch machen können. Im Gegentheil nähern sich die Gestalten oft der Karikatur, und die Gesichter haben nicht selten einen lächerlich sentimentalen Ausdruck. Der germanische Styl

hatte einen Kampf mit dem verjährten byzantinischen zu bestehen. Man wird es deßhalb begreiflich finden, daß er aus diesem Kampf nicht sogleich in der reinsten, schönsten Weise hervortrat, sondern einen Läuterungs- und Entwicklungsprozeß durchzumachen hatte. Wirklich verlieren sich auch nach und nach im 14. Jahrhundert die ursprünglichen Härten und Uebertreibungen, wir begegnen naturwahren, edeln, würdigen Gestalten, und im 15. und 16. Jahrhundert sehen wir den germanischen Styl in seiner Blüthe. Etwas hat die christliche Malerei in Deutschland mit der umbrischen Schule in Italien gemein, nemlich den ungemein tiefen, gänzlich vom christlichen Geiste durchdrungenen Ausdruck, den die Gestalten der deutschen Meister bei manchen Mängeln, ja oft bei vielfacher Verkümmerung der äußern Form offenbaren. Man kann nicht leicht Etwas Anziehenderes, Schöneres sehen, als die Köpfe der altdeutschen Meister. Ein außerordentlicher Fleiß und ein warmes, saftiges Kolorit charakterisiren ihre gern auf Goldgrund gemalten Bilder. Der Goldgrund war auf Holz aufgetragen; bisweilen war auf das Holz auch eine Leinwand geleimt und auf diese wieder ein Gipsgrund getragen, wodurch die prächtigen Farben besondere Dauerhaftigkeit erhielten. Der Gegenstand der Darstellung wurde gerne aus der heiligen Geschichte und der Legende genommen, auf welchem Gebiete die Maler dieser Periode sich am liebsten bewegten. Doch war dies nicht ausschließlich der Fall; sie bildeten und malten überhaupt Alles, was sie glaubten, was im ganzen Volke damals lebte, oder wovon dasselbe durchdrungen war. Das christliche Princip der Vergeistigung und Verklärung des Irdischen und Vergänglichen durch das Ueberirdische und Ewige ward von dem deutschen Volk mit aller Frische und jugendlicher Begeisterung aufgefaßt und mit allem Ernst konsequent durchgebildet. Daher treffen wir in allen Werken des germanischen Styls das Streben nach Etwas Höherem, Ueberirdischem ausgedrückt. Sie gehen zwar vom Leben und der irdischen Erscheinung aus, entwickeln einen Reichthum und eine Fülle des Lebens, wie wir es in frühern Zeiten nie sehen; aber sie erfüllen das Gemüth mit höhern Ahnungen und einer wunderbaren Sehnsucht. Diesem idealisirenden Princip entspricht denn auch von jeher in den deutschen Kunstversuchen ein

gewisser idealer Typus, den wir in Miniaturen der Handschriften deutscher Gedichte, z. B. in der Handschrift des Tristan und in der bekannten Manesse'schen Handschrift, beide aus dem 13. Jahrhundert, treffen. Die Darstellungen sind zwar meist noch starr und wenig belebt, aber doch ist bei aller Unbehülflichkeit des Ausdrucks Etwas Geistiges, Höheres, mit einer gewissen Anmuth und Zartheit verbunden, in ihnen ersichtlich. Auch die Bilder aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie z. B. die Miniaturen in der Handschrift des Wilhelm von Oranse vom Jahre 1334, zeigen noch keine sonderlich künstlerische Entwicklung, aber nicht selten offenbaren sie den Ausdruck der kindlichsten Offenheit und Unschuld, der lieblichsten Naivität und Milde. Größere Darstellungen, welche den Typus des germanischen Styls mehr oder weniger vollkommen an sich tragen, sind mannigfach als Tafelbilder, als Wandgemälde, von denen die im Chore des Domes zu Köln, in den schwäbischen Kirchen zu Kentheim unweit Nagold, zu Mühlhausen bei Cannstatt und zu Maulbronn erwähnenswerth sind, als Glasmalerei in Kirchenfenstern, z. B. in der Kirche zu Wimpfen im Thal, im Chore des Domes zu Köln, in der Katharinenkirche zu Oppenheim und im Münster zu Straßburg, endlich in gewirkten Teppichen, z. B. in der Elisabethenkirche zu Marburg, erhalten.

Erst von der Mitte des 14. Jahrhunderts an tritt uns der germanische Styl in den Werken zweier bedeutsamen Schulen in seiner Reinheit und großer Vollendung entgegen. Es sind dies die Malerschulen von Böhmen und von Köln.

Erstere blühte hauptsächlich unter der Regierung Kaisers Karl IV. (1346 — 1378). Karl IV. ließ nemlich viele Maler und andere Künstler aus fremden Ländern, und besonders aus Deutschland, nach Böhmen kommen, um seine Residenz mit Zierden aller Art zu schmücken. Das Protokoll der Malerzunft führt eine Menge von Malern, Bildhauern, Glasern, Goldschlägern und dergleichen auf, und läßt sich daraus schließen, daß eine nicht unbedeutende Anzahl von Kunstwerken in jener Zeit muß angefertigt worden sein. Es sollen jezt noch über hundert Bilder in Karlstein vorhanden sein, die aus der Zeit Karls IV. stammen. Als die bedeutendsten Meister dieser Schule ragen

hervor: Nikolaus Wurmser, Kunz und Theodorich. Die meisten Bilder dieser Künstler finden sich in dem Schlosse Karlstein, in der Nähe von Prag. Sie hatten noch keine Kenntnisse von Licht und Schatten und deren Vertheilung; noch weniger verstanden sie die Luftperspektive; sie malten ihre Figuren auf Goldgrund und daher erscheinen sie hart und ausgeschnitten. In der Zeichnung des Nackten sind sie gleichfalls keine Meister. Den größten Fleiß verwandten sie auf die Gesichter. Ueberhaupt vermißt man an ihren Bildern genaue Beobachtung und tieferes Studium der Natur. Ihren Formen fehlt das Edle, namentlich sehen ihre Köpfe zu wohlgenährt, gleichsam geschwollen aus. Ihre Bilder erscheinen daher zumeist plump, schwerfällig und sogar roh. Doch zeigen die Werke dieser Schule, und namentlich die des Theodorich, das Schlichte und die einfache Würde des germanischen Styls. Ein Ecce homo und eine Madonna mit dem Kinde zu Prag nähern sich schon einer höhern Anmuth, und sprechen das Gemüth durch Zartheit und Weichheit an. Aus dieser Schule müssen auch vortreffliche Miniaturmaler hervorgegangen sein, die unter der Regierung Karls und seines Sohnes Wenzel nicht Unbedeutendes leisteten, wie man an den Figuren in einer handschriftlichen Chronik von Königssaal (Chronicon aulae regiae) ersehen kann. Die Chronik wurde im Jahre 1393 vollendet. Die Kunst blühte in Böhmen bis auf die Hussitenkriege. Nachdem Huß im Jahre 1415 zu Konstanz verbrannt worden war, da begannen die erbittertsten Kämpfe und furchtbarsten Verwüstungen. Die Künstler flohen aus Böhmen und die Kunst sank in völlige Vergessenheit.

Von ungleich größerer Bedeutung ist in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Schule von Köln. Der alte Kunstsinn scheint sich hier länger erhalten zu haben, als irgendwo sonst. Erst im 14. Jahrhundert sehen wir die Malerei daselbst einen glänzenden Aufschwung nehmen; der germanische Styl entwickelte sich in seiner trefflichsten Eigenthümlichkeit und tritt uns plözlich in hoher Vollendung entgegen. Unter den zahlreichen Werken dieser Schule finden sich Bilder, die man denen Holbeins und Dürers an die Seite stellen darf. Die zarteste Stimmung des Seelenlebens ist in diesen Gestalten ausgedrückt, eine wunder-

bare Anmuth, Süßigkeit und Holdseligkeit ist über dieselben ausgegossen. Troz der Strenge der Zeichnung und der ernsten Würde des Ausdrucks tragen besonders die Köpfe einen idealen Charakter an sich. Hier findet sich nichts von dem Plumpen, das in den Werken der böhmischen Schule wahrzunehmen ist. Fast alle Werke tragen das Gepräge eines reinen, ausgebildeten Schönheitssinnes an sich, und zeichnen sich durch ideale Auffassung und naturgetreue Ausführung aus, wenn man auch hie und da noch das Konventionelle des Styls erblickt. Die Farbenbehandlung hat eine große technische Vollendung erreicht, der Auftrag ist so weich, wie nirgends vor Einführung der Oelmalerei. Die Farben selbst sind von ungemeiner Tiefe, Kraft und Glut. Die meisten Gemälde dieser Schule sind sehr zerstreut und befinden sich in Privatsammlungen, von denen die des Kanonikus Wallraff sehr bedeutend und instruktiv war, da er die Gemälde nach der Entwicklung der kölnischen Schule von den ältesten Zeiten an aufstellte, bis auf jene Zeit, wo deutlich andere Einflüsse sichtbar wurden, und die kölnischen Maler nach Rubens und van Dyk sich bildeten.

Als die berühmtesten Meister dieser Schule werden angeführt Meister Wilhelm und Meister Stephan. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm, der um das Jahr 1380 blühte. In den Annalen der Dominikanermönche zu Frankfurt, die Senkenberg herausgegeben hat, steht Folgendes: „Ums Jahr 1380 lebte zu Köln ein vortrefflicher Meister, der in der Kunst seines Gleichen nicht hatte; er heißt Wilhelm und malt die Menschen, als wenn sie athmeten." Die Gemälde Wilhelms gehören zu den schönsten Alterthümern. Die Pracht der Farben, besonders bei den Gewändern, sowie die Sauberkeit der fleißigen Ausführung ist bewunderungswürdig; doch haben Wilhelms Bilder in dieser Beziehung keinen Vorzug vor andern guten altdeutschen Gemälden. Unvergleichlich aber ist die Kraft und die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in seinen Köpfen. Man betrachte die Verspottung des Heilandes im städtischen Museum zu Köln, und man wird keinen Anstand nehmen, dieses Bild, was den mannigfachen Ausdruck der Bosheit, Rohheit und Stupidität betrifft, den Werken Dürers an die Seite zu stellen, der

gerade diesen Gegenstand so oft und so gründlich durchgearbeitet und ausgeführt hat. — Besonders lieblich und edel, anmuthig und schön wußte er die Köpfe der Frauen zu geben, was an den Bildern: „die heilige Veronika mit dem Schweißtuche, eine Madonna mit dem Kinde" und an den zierlichen Malereien in der Johanniskapelle des Domes zu Köln, früher in der Kirche der heiligen Klara, deutlich zu ersehen ist. Weniger bedeutend sind einige Altärchen mit der Anbetung der Könige und Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Dagegen ist ein Wandbild an dem Grabmale Kuno's von Falkenstein, Erzbischofs von Trier, in der Kastorkirche zu Koblenz ausgezeichnet durch die äußerst bestimmte und lebendige Individualisirung in dem Kopfe des Erzbischofs. —

Der bedeutendste Schüler Wilhelms ist der Meister Stephan. Auch bei ihm findet man, hauptsächlich in den weiblichen Köpfen, wie bei Meister Wilhelm, dieselbe Weichheit der Farbenbehandlung und die rundlichte Gesichtsbildung. Er übertrifft aber seinen Meister durch größere Tiefe und Kraft, durch lebendige Individualisirung und einen entwickeltern, ausgebildetern Natursinn. Die Eigenthümlichkeit und die Vorzüge Stephans erkennt man am deutlichsten an dem sogenannten Kölner Dombild vom Jahre 1410, das gegenwärtig eine der Kapellen des dortigen Domes schmückt. Es ist ein Mittelbild mit Flügeln, auf denen, wenn sie geschlossen sind, die Verkündigung Mariä dargestellt ist. Das Mittelbild stellt die Anbetung der drei Könige vor, auf dem Seitenflügel rechts der heilige Gereon in goldenem Panzer und blausammtnem Wappenrock mit seinen Kriegsgesellen; auf dem linken die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen und dem heiligen Aetherius, im Hintergrunde die Bischöfe St. Kunibert und Severin. Die Aufgabe und Absicht des Meisters war ohne Zweifel, die Schuzpatrone der Stadt vereinigt darzustellen. Manche haben bei diesen Bildern an Dürer gedacht; andere wegen der Karnation an Holbein; wieder andere wegen des dichten, dunkelgrünen Vordergrundes an Jan van Eyck. In der That vereinigt dies Gemälde auch so viele Vorzüge in sich, daß man wohl versucht sein kann, an die eigenthümlichen Vorzüge dieses oder jenes Meisters zu denken. Wir möchten fast

sagen, dies Bild sei im Geiste der göttlichen Liebe angefangen, mit unermüdlichem Fleiße ausgeführt und unter höherm Beistande vollendet worden. Dasselbe zeichnet sich durch den großen Reichthum ausdrucksvoller und doch so schön ausgearbeiteter Köpfe aus, durch großartige Komposition und besonders durch den Hauch idealer Anmuth und Schönheit, der über das Ganze ausgegossen ist, und der in der Lieblichkeit Maria's mit dem göttlichen Kinde, in der ruhigen Würde der anbetenden Könige, in der jugendlichen Fülle und Zartheit der heiligen Jungfrauen und der sie begleitenden Ritter gleich wohlthuend anspricht. — Weniger gelungen sind einige Werke Stephans aus späterer Zeit, von denen wir das jüngste Gericht, ein Mittelbild im Kölner Museum, anführen, und das Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main. In dem jüngsten Gericht fehlt Tiefe der Charakteristik, Größe, Erhabenheit und Ernst der Behandlung, was der Gegenstand schon an sich fordert. Der Ausdruck der gemeinen Leidenschaften ist karikaturartig, was offenbar daher rührt, daß der Gegenstand der Darstellung außer der eigentlichen Sphäre des Künstlers lag. Er eignete sich mehr dazu, anmuthige, liebliche Bilder, als leidenschaftliche Charaktere darzustellen. —

Als eine dritte bedeutende Schule des germanischen Styls wird zuweilen die von Westphalen angeführt. Dieselbe ist aber ohne Zweifel ein Zweig der alten kölnischen Schule, wie dies aus ihren frühern Leistungen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die gegenwärtig in dem Provinzialmuseum zu Münster aufbewahrt werden, hervorgeht. Um die Mitte und nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entfaltet sich in Westphalen die Malerei zu einer hohen künstlerischen Vollendung. Im Jahre 1465 bemalte der sogenannte „liesborner Meister", der bis jezt ziemlich unbekannt geblieben ist, den Altar des Klosters Liesborn bei Münster, und ragt er durch diese Gemälde, wovon sich Bruchstücke in der Sammlung des Regierungsraths Krüger in Minden befinden, unter seinen Zeitgenossen bedeutend hervor. Nach Aufhebung der Abtei Liesborn nemlich wurden die vorhandenen Gemälde auf den Rath eines unverständigen Kunstkenners als werthlose Waare verkauft, später zum Theil ver-

stümmelt, zum Theil ganz zerstört. Von diesen verstümmelten kamen einige Reste in die Hände des ebengenannten Regierungsrathes. Das Hauptbild bestand aus einer Darstellung Christi am Kreuze, dessen Blut von Engeln in Kelche aufgefangen wird. Zu beiden Seiten befanden sich je drei lebensgroße Heilige. Der Kopf des gekreuzigten Heilandes und die Köpfe der sechs Heiligen, die noch erhalten sind, sind von wunderbarer Schönheit, namentlich ist auf dem Antlize des heiligen Bernhard eine wahrhaft überirdische Begeisterung zu lesen. Durch die ideale Auffassung, die tiefe Innigkeit und fromme Milde, die diesem Meister eigen sind, wird man unwillkürlich an Fra Angeliko da Fiesole erinnert. Indeß ist die Behandlungsweise der Karnation, die klare, zarte Färbung durchaus dem Meister Wilhelm verwandt und verräth den ächt germanischen Styl. —

Man hat diesen germanischen Styl, von dem wir bisher gesprochen haben, auch schon den „byzantinisch-niederländischen" genannt, als ob derselbe unter byzantinischem Einflusse entstanden wäre. Wahrscheinlich hat zu dieser Ansicht und zu dieser Benennung die Aehnlichkeit gewisser Typen, namentlich des Kopfes Christi, mit byzantinischen Bildern geführt. Diese Typen aber gehören in ihrer Erfindung, wie schon früher gezeigt wurde, der altchristlichen Kunst an und sind im ganzen Mittelalter so allgemein verbreitet, daß ihr Vorkommen allein noch keineswegs zur Annahme eines besondern byzantinischen Einflusses berechtigt. Diese altkölnische Malerei ist vielmehr nur eine Modifikation einer Kunstweise, welche sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus einem seit einem Jahrhunderte in Ausübung gewesenen germanischen oder gothischen Kunstgeschmacke nach einem malerischen Gefühle in den Niederlanden und in Deutschland ganz eigenthümlich entwickelt hat. Man braucht nur ein Gemälde des Meisters Wilhelm oder Stephan anzusehen, um sogleich den auffallenden Unterschied zwischen dem byzantinischen und germanischen Styl zu erkennen. Bei den Byzantinern sind die Charaktere herb und streng, bei Meister Wilhelm sanft und mild; die Formen der Köpfe sind bei jenen mager und länglich, bei diesem voll und rundlich; die Gewänder bei jenen in viele, enge und sehr scharfe Falten gebrochen, bei diesem in weite und

weiche gelegt; die Farben sind bei jenen, besonders bei ihren spätern Bildern, welche wohl am ersten zu Vorbildern gedient hätten, dunkel und schwer, bei diesem hell und leicht; der Vortrag endlich ist bei jenen hart, trocken und mit einem zähen Bindemittel, bei diesem weich und verblasen und mit einem flüssigern Bindemittel. Der Ausdruck „byzantinisch-niederrheinisch“ paßt daher nicht für die Gemälde der altkölnischen Schule. —

Bevor wir nun die Entwicklung der christlichen Malerei in Deutschland weiterführen, glauben wir auf eine sehr merkwürdige Erscheinung hinweisen zu sollen, durch deren Erklärung ohne Zweifel eine tiefere Einsicht in die Geschichte der christlichen Malerei gewonnen werden dürfte. Es ist nemlich sehr auffallend und hat gewiß schon Manchen zu tiefem, ernstem Nachdenken veranlaßt, daß im 14. und 15. Jahrhundert, wo die Poesie immer mehr zerfiel, die Malerei und die bildenden Künste überhaupt so herrlich sich zu entwickeln und zu blühen anfangen und diese Jahrhunderte mit einem wunderbaren Lichte beleuchten und erhellen. Man hat über diese Jahrhunderte schon so harte Urtheile gefällt und sie als die dunkle, finstere Zeit des Mittelalters bezeichnet; und dazu mag allerdings die politische und poetische Verwilderung Anlaß gegeben haben. Die politische Macht des deutschen Kaisers war in dieser Zeit schon gebrochen; daher gewahren wir denn seit Rudolph von Habsburg, den subjektiven und egoistischen Bestrebungen der Reichsfürsten und der Städte gegenüber, das unermüdete Streben der deutschen Kaiser, ihre Hausmacht zu vergrößern, die mehr auf Reichthum, als auf das Wohl des Reiches bedacht war. Das Ritterwesen war ausgeartet, die hohe Idee desselben war in Vergessenheit gerathen und Raubritter trieben ihr Unwesen. Troz des angeordneten Gottesfriedens rißen zahllose Fehden und das Faustrecht ein. Die Städte, die, die Kriege und Verlegenheiten des Reichsoberhauptes benüzend, sich eine Masse von Privilegien erwarben, schwangen sich mit ihren Zünften und Gewerben immer mehr empor. Der Handel und die merkantilen Interessen traten in den Vordergrund; aber gerade die materiellen Interessen sind der Poesie, wie die Geschichte zeigt, nicht hold, höchstens haben sie

einzelne Zweige derselben zu heben und zu pflegen gesucht. Handel und Verkehr begünstigen den höhern Aufschwung des Geistes nicht; sie ziehen den Geist mehr von seiner Höhe herab in die Materie hinein. Auch die im 14. Jahrhundert hervortretende Bewältigung der Natur, Erfindungen, wie die des Kompasses, des Schießpulvers, der Uhren, der Buchdruckerkunst, Entdeckungen neuer Länder mit reichen Goldgruben waren der Poesie nicht günstig. Eine Zeit, in welcher der menschliche Geist mit so glücklichem Erfolge auf die Bewältigung der Natur und auf die materiellen Interessen sich wirft und ausgeht, ist nie eine poetisch große Zeit. Es trat nach und nach eine immer größere poetische Verwilderung ein, die am Ende des 15. Jahrhunderts besonders bei der reichern Bürgerschaft allerdings einen Grad erreichte, wie die Kulturgeschichte wohl kein zweites Beispiel mehr aufweisen kann. Auch die Buchdruckerkunst, was man auf den ersten Anblick nicht recht einsehen will, war der Poesie nicht hold; durch sie wurde die Dichtkunst vollends zum Geschäft, zum Handwerk herabgewürdigt. Der Dichter hatte jezt nicht mehr, wie bisher, bestimmte Personen, so zu sagen wirkliche Gesichter, vor sich, sondern eine formlose Masse, allerlei Volk, ein Publikum ohne bestimmte Physiognomie, ein Quodlibet, dem man bieten konnte, was man wollte. Dazu kommt noch, daß auch das kirchliche, sittliche Leben seit dem 14. Jahrhundert zu sinken anfing. Durch die Kämpfe der Päbste mit den deutschen Kaisern, besonders aber mit Ludwig dem Baiern, und durch das über das deutsche Reich ausgesprochene Interdikt waren gar manche Christen an dem höchsten Würdeträger der Kirche irre geworden; wenigstens stand derselbe nicht mehr in dem hohen Ansehen, wie früher. Die Bischöfe, die als deutsche Reichsfürsten in das weltliche Thun und Treiben verwickelt waren, litten an den Gebrechen der Zeit, wurden in den Strom der Zeit hineingerissen, und verloren mit der zunehmenden Verweltlichung auch mehr und mehr das Bewußtsein ihres erhabenen Berufes. Es konnte die traurige Folge hievon nicht ausbleiben, die Grundsäulen der deutschen Poesie, der christliche Glaube und die deutsche Treue, wurden wankend. Auch die scholastische Gelehrsamkeit, die sich seit dem 13. Jahrhundert bedeutend entwickelte, konnte nicht vortheilhaft auf die Poesie

wirken. Das Wissen fing natürlich an, das Uebergewicht über das Leben zu erhalten. Das Wissen bläht aber auf, und so entstand in dieser Zeit häufig eine künstliche, spizfindige, gelehrte, hochtrabende Poesie. Was aber der Poesie den Todesstoß versezte, war dies, daß sie ihre Volksthümlichkeit verlor und dadurch von ihrem eigentlichen Boden verdrängt wurde. Griechische und lateinische Poesie wurde höher geschäzt, als die herrlichsten Werke der deutschen Poesie. Man verschmähte die edeln, volksthümlichen, fernigten Sagen und Dichtungselemente, und achtete nicht mehr auf das mitdichtende und mitsingende Volk. Die Kunstpoesie trat an die Stelle der Volkspoesie, und das mußte, es konnte nicht ausbleiben, den vollendeten Verfall der Dichtkunst herbeiführen. —

Gerade diese Momente aber, welche zusammen den Verfall der deutschen Poesie herbeiführten, begünstigten und beförderten theilweise die Entwicklung der christlichen Malerei. Durch die gemachten Erfindungen und Entdeckungen, durch das Handels- und Städtewesen bekam die Malerei einen weitern Gesichtskreis, sie wurde auf das wirkliche Leben und seine Erscheinungen und die tiefere Erfassung desselben hingewiesen. Die Rittergestalten, die Ordensmänner, die Heiligen und Wunder waren den Augen des Malers nicht entrückt, sie lebten in den Werken der Dichter fort, die Maler hatten dieselben so zu sagen vor sich, und die Werke der bildenden Künstler, die Kinder der Poesie, lassen denn auch wirklich die Züge der frühverblichenen Mutter erkennen. Während ferner die scholastische Philosophie nachtheilig auf die Poesie einwirkte, ist ihre Wirkung auf die Malerei eine wohlthätige. Beim Dichter herrscht nemlich das Gefühl, das Gemüth vor; dem Maler ist aber neben der Tiefe des Gemüthes auch noch ein klarer, gesunder Verstand und eine gewisse wissenschaftliche, wir möchten sagen universelle, Bildung nothwendig. Deßhalb übte denn auch das scholastische Element keinen nachtheiligen Einfluß auf die Malerei, im Gegentheil wurden die Maler angewiesen, in die Tiefen des geistigen Lebens hinabzusteigen und dasselbe in ihren Werken zur Anschauung zu bringen. Endlich muß zur richtigen Beurtheilung der besprochenen Erscheinung auch noch auf das technische Moment bei der Malerei Rücksicht

genommen werden. Sobald der Dichter für diesen oder jenen Gegenstand einmal begeistert ist, so findet er auch bald und leicht die rechten Worte, durch die er seinen Gefühlen Luft macht und in die er seine Gedanken einkleidet. Nicht so ist es aber bei dem Maler. Er mag noch so sehr für seinen Gegenstand begeistert sein; die bloße Begeisterung reicht noch nicht hin, ein gutes Gemälde zu fertigen. Er muß neben manchen andern Kenntnissen eine große technische Fertigkeit besitzen, seinen Ideen Gestalt und Leben zu geben. Wie langsam aber diese technische Entwicklung in Italien und Deutschland vor sich gegangen ist, ist aus der bisherigen Geschichte der Malerei leicht zu ersehen. Man wird es daher ganz natürlich finden, daß die Malerei stets sich später als die Poesie entwickelt und zur Blüthe gelangt, und daß in Deutschland die Malerei in demselben Zeitraume ihre höchste Blüthe entfaltete, in welchem die Poesie sich schon im Zustande des Verfalls befand. Gerade auf die technische Vollendung der Malerei wirkte das naturalistische Streben, welches der Poesie schadete, sehr vortheilhaft ein. Das wissenschaftliche Studium der Natur machte mit den Formen bekannt, die bei der Darstellung eines Gegenstandes so nothwendig sind. Man erforschte den menschlichen Körper bis in seinen einzelnsten Theilen, und suchte auch den Organismus des Naturlebens und die Geseze der natürlichen Erscheinungen tiefer zu ergründen, und eben durch dieses Studium der Anatomie, der Natur und des Lebens wurde die Malerei befördert und gehoben. Im Folgenden wird uns klar und anschaulich werden, wie gerade dies tiefere Eindringen in den menschlichen Organismus, die Natur und das Leben, wie auch in die innere Welt des Geistes die Entwicklung der christlichen Malerei befördert hat. —

b. Germanischer Styl und seine Weiterbildung in den Niederlanden.

Wie in Italien Giotto, so ist in den Niederlanden van Eyck der Anfangspunkt eines großartigen Kunstlebens. Wie in Italien am Ende des 14. und Anfange des 15. Jahrhunderts ein naturalistisches Streben in der Entwicklung der Kunst hervortritt, so zeigt sich auch in Deutschland (zunächst in den Niederlanden)

jener Natursinn, jenes Bestreben, die Kunst durch gründliches Eingehen auf die Vorbilder der Natur und den Reichthum ihrer Erscheinungen zu heben und zu vervollkommnen. An der Spize dieser neuen Richtung stehen die Brüder Hubert und Johann van Eyck. Ersterer wurde im Jahre 1366, lezterer, so viel man aus den ziemlich dunkeln Lebensverhältnissen der beiden Brüder entnehmen kann, ungefähr ums Jahr 1370 geboren. Hubert starb zu Gent im Jahre 1426. Das Todesjahr Johanns wird aber sehr verschieden angegeben. Nach Fiorillo ist er 1441, nach Dr. Waagen viel später, etwa 1470, nach Passavant endlich 1445 gestorben. Man weiß weder, wer ihr Vater, noch wer ihr Lehrer gewesen ist. Einige Gelehrte, unter andern Herr Dr. v. Grüneisen, sind der Ansicht, Hubert van Eyck sei aus der Schule der damaligen Miniaturmaler, die bereits eine mehr naturalistische Richtung verfolgten, hervorgegangen. Hubert unterrichtete seinen Bruder Johann und auch seine Schwester Margaretha. Ohne allen und jeden Einfluß dieser naturalistischen Miniaturmaler in Abrede stellen zu wollen, glauben wir doch, aus jener Tiefe der Färbung mit sehr dunkelbraunen Schatten, die in den Bildern Huberts sich findet, und aus jener Großartigkeit und Idealität, die in seinen Formen wahrzunehmen ist, auf bedeutende Influenzirung der Kölner Schule schließen zu dürfen. Hubert ist, wenn er sich auch einem gründlichen Studium der äußern Natur ergab und dasselbe in seinen Werken wahrzunehmen ist, doch in der Auffassungs- und Behandlungsweise den alten Meistern, namentlich dem Wilhelm von Köln, treu geblieben. Johann strebte zwar hauptsächlich nach größerer Naturwahrheit, schärferer Zeichnung und feinerem Kolorit. Indeß ist in den Bildern der beiden Brüder, welche gemeinschaftlich mit einander arbeiteten und bei dem blühenden Handel und dem regen Kunstsinn der reichen Stadt Brügge viele Beschäftigung fanden, nicht blos eine höchst wahre und naturgetreue Nachbildung des Lebens und seiner Erscheinungen, sondern auch die höchst gemüthsvolle Weise und wunderbare Innigkeit der alten Kölner Meister wahrzunehmen. Wir erblicken daher in der alten niederländischen Schule keine wesentlich von der kölnischen verschiedene Richtung, sondern nur eine Weiterentwicklung derselben.

Ebenso finden wir in der sogenannten altflandrischen und holländischen Schule keine principielle Verschiedenheit, und nennen sie, nach unserm schon früher aufgestellten Begriff von „Schule“, keine eigentlichen Schulen, sondern wir erkennen in ihnen nur eine Weiterentwicklung und Modifikation desselben altgermanischen Princips. In formeller Beziehung hat die sogenannte altflandrische Schule allerdings bedeutende Fortschritte gemacht. So malten die kölnischen Meister ihre einzelnen idealen Gestalten oder symmetrisch geordneten Gruppen ohne landschaftliche Umgebung auf Goldgrund, mehr statuarisch als malerisch. Diesem Mangel begegneten die Gebrüder Eyck dadurch, daß sie den Goldgrund wegließen und ihre Werke mit den Erscheinungen der Außenwelt, mit Himmel und Wasser, mit Gebirgen und grünen Fluren, mit fruchtbaren Bäumen und menschlichen Wohnungen, mit allerlei Geräthen und Bedürfnissen des Lebens bereicherten und sie zu einer höchst bestimmten Eigenthümlichkeit ausbildeten. Neben diesem Vorzug hatten sie auch ausgebreitete Kenntnisse in den verschiedenartigsten Naturgegenständen und ein tiefes Verständniß von Luft- und Linienperspektive. Für die weitere Entwicklung der Kunst gab auch die Erfindung, oder vielmehr die Verbesserung der Oelmalerei die nöthigen technischen Mittel an die Hand. Vasari nennt den Johann van Eyck den Erfinder der Oelmalerei, und man hielt ihn lange Zeit, gestüzt auf diese Angabe, für den wirklichen Erfinder. Bisher war nemlich in Italien und Deutschland die Tempera-Malerei üblich, das heißt, die Farben wurden mit Eigelb und aus Pergamentschnizeln gekochtem Leim gemischt. Es ist aber gewiß, daß schon im 10. und 11. Jahrhundert Recepte für Farbenbereitung vorkommen, unter denen sich auch eine Anweisung findet, sich des Leinöls beim Malen zu bedienen. Die Mischung der Farben mit Oel kam schon früher vor, aber die wahre Behandlung kannte man noch nicht. Johann, so erzählt Vasari, beschäftigte sich mit Chemie und hatte einen Firniß entdeckt, mit welchem er seine Wassermalereien zu überziehen pflegte. Dieser mußte sehr langsam trocknen. Als er nun eines Tages ein Gemälde den Sonnenstrahlen aussezte, so bekam die Tafel Risse, wodurch seine ganze Arbeit vernichtet wurde. Er war daher gezwungen, auf

ein Mittel zu sinnen, das ihn des Firnisses und des Trocknens an der Sonne überhob. Das Resultat war die Erfindung der wahren Mischung der Farben mit Oel. Vasari ist daher nicht zu tadeln, wenn er die Erfindung der Oelmalerei, die ohne Zweifel von den Niederlanden nach Italien kam, dem Johann van Eyck zuschreibt. Johann hat aber nicht blos um die Oelmalerei, sondern auch um die Glasmalerei wesentliche Verdienste sich erworben. Bisher verstand man nur, das Glas in seiner ganzen Dicke zu färben. Er machte nun die wichtige Erfindung, Glasscheiben nur auf einer Seite mit Schmelzfarben zu überziehen. — Johann besaß auch bedeutende mathematische Kenntnisse, und diese kamen ihm in der Behandlung der Ferne sehr zu gut; seine in freien Räumen sich bewegenden Gestalten bekamen Wärme und Lebendigkeit. Dadurch war es ihm auch möglich, hochgewölbte, architektonische Räume, Durchsichten in endlos sich verlierende Straßen, enge Felsthäler und in ungeheure Ferne sich erstreckende blühende Gegenden mit vollkommener Sicherheit und möglichster Naturwahrheit darzustellen, während Wilhelm von Köln und seine Vorgänger dies nicht im Entferntesten ahnten. Seine Lehrerin war hiebei einzig die Natur. Durch seine mathematischen Kenntnisse und sein gründliches Studium der Natur brachte er es weiter, als Piero della Francesca (1398 — 1484) und Paolo Uccello (1389 — 1472), welche nach Lanzi die ersten sind, welche unter den Neuern die Wissenschaft der Linienperspektive in Beziehung auf Malerei in Aufnahme brachten. Wahrscheinlich sind diese durch die Werke Johann van Eycks auf dies Studium gekommen. Auch in Beziehung auf die Farbenpracht leistete er Außerordentliches; er steht hierin gegen den Titian, Paul Verones und die ganze venezianische Schule nicht zurück. Der Purpur, das Blau seiner Gewänder, die Helle des Himmels, das Grüne seiner Pflanzen, das Gold der Stickereien, die strahlenden Waffen schimmern gleichsam in überirdischem Glanze. Man darf ihn wohl den Begründer eines ausgezeichneten Kolorits für ganz Europa nennen. — Außer den schon erwähnten Vorzügen dieses Meisters ist auch noch seine große Sorgfalt in der Ausführung des Einzelnen und sogar der Nebenwerke zu bewundern. Die Zeichnung ist zwar nicht in allweg ohne Fehler,

wenn sie auch in ihren Hauptverhältnissen richtig ist. Am meisten fällt dies bei nackten Figuren auf, die jedoch nur selten vorkommen. Aber auch die bekleideten haben Etwas Unsicheres in der Stellung und Haltung, und diese schwache Seite rührt sicherlich davon her, daß das gründliche Studium der Anatomie dazumal noch nicht üblich war. Er hielt sich hauptsächlich in seinen spätern Bildern an die altchristliche Tradition, und so läßt sich jener Mangel leicht erklären. Derselbe verschwindet zwar in der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen, welche sich äußerlich in der Harmonie der klaren, herrlichen Farben und dem gelungenen Lichteffekt, innerlich in einer gemüthvollen, tiefsinnigen Auffassung ausspricht, so daß das irdische Leben in seinen irdischen, beschränkten Verhältnissen gehoben und verklärt erscheint. Und das ist es denn, was den van Eyck'schen Bildern, abgesehen von ihren sonstigen äußern, technischen Vorzügen, die sie im Vergleiche mit der frühern Zeit haben, so großen Werth verleiht, das ächt germanische, gemüthvolle, ruhige, stille und doch ernste Wesen, das sich in diesen Bildern ausspricht. Eine ruhige, ächt religiöse Begeisterung liegt allen Werken der Gebrüder Hubert und Johann van Eyck, wie den Gemälden der alten ächt deutschen Meister zu Grunde, und das verleiht ihnen eine höhere Würde, eine Art Verklärung, und macht sie so anziehend und liebenswürdig. Sie behandelten zwar nicht lauter religiöse Gegenstände, sondern auch Scenen aus dem gewöhnlichen Leben; den Vorzug aber hatten Gegenstände aus der heiligen Geschichte, und unter diesen liebten sie besonders symbolische oder solche, durch die die wichtigsten, geheimnißvollsten Lehren der christlichen Religion, z. B. der Sündenfall, die Verheißung und Menschwerdung des Gottmenschen, die Erlösung, hauptsächlich ausgesprochen ist. Diese zunächst abstrakten Gedanken wußten sie so zu individualisiren und anschaulich zu machen, die mannigfachsten Charaktere in den verschiedenartigsten Verhältnissen so lebendig darzustellen, daß die zu Grunde liegende Idee sogleich in die Augen springt und klar wird. Ihre Hauptpersonen, besonders die aus dem neuen Testamente, Christus, Maria, Johannes der Täufer u. s. w., sind so mit ganzer Seele bei der Sache, alle aber so unbefangen, als ob sie nicht wüßten,

daß sie gesehen werden. Man meint, es werde plözlich der Vorhang von einer andern Welt weggezogen, in die wir hineinschauen, ohne daß dieselbe etwas davon ahnt. Die Gestalten scheinen von der Natur selbst und nicht von einem Künstler hervorgebracht zu sein; und doch ist, was wir sehen, nicht blos eine sklavische Nachahmung der Natur, sondern wir haben wahre Kunstwerke vor uns. Der tiefe, angemessene Ernst, der in den religiösen Bildern herrscht, die feierliche, heilige Stille und Ruhe, die über das Ganze ausgegossen sind, sind so recht aus dem Innersten des ächt deutschen Künstlers geflossen. Das Ernste macht übrigens keinen düstern Eindruck; der Ernst wird vielmehr durch eine außerordentliche Heiterkeit in den Umgebungen und durch die prächtigen, lebhaften Farben, die dem Ganzen ein helles, freundliches Ansehen geben, gemildert. Was aber bei den van Eyck'schen Bildern die Hauptsache ist, beide Brüder sind von der Heiligkeit und der tiefen Bedeutung ihrer Gegenstände durchdrungen und begeistert, und all ihr Sinnen und Trachten geht nur darauf hin, das, wovon sie selbst ganz beseelt sind, auf die würdigste, vollkommenste Weise den Augen Anderer darzustellen. Zu diesem Urtheil berechtigt uns, um von andern Bildern dieser beiden Meister, die sich in Berlin, Wien und München befinden, nichts zu sagen, ihr Hauptwerk, das von Hubert angefangen und von Johann vollendet wurde, „die Anbetung des Lammes." Dasselbe ist ein aus vielen Tafeln bestehendes Altarbild, welches für die Kirche des heiligen Johannes zu Gent gemalt und im Jahre 1432 vollendet wurde. Der Inhalt desselben ist aus der geheimen Offenbarung Johannis entnommen. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zusammengesezt; von den zwei Hauptbildern, die über einander sich befinden, ist jedes mit doppelten, außen und innen bemalten Flügelbildern versehen. Waren die Flügel geschlossen, so erblickte man oben die Verkündigung Mariä, die Verheißung der Erlösung, unten die Statuen der Schuzpatrone des Domes, Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten. Oeffneten sich die Flügel, so sah man oben in der Mitte die Gestalt des dreieinigen Gottes zwischen Maria und dem Täufer, auf den Flügelbildern singende und musicirende Engel; zu äußerst Adam und Eva, die Repräsentanten der der Erlösung

bedürftigen Menschheit. Das untere Bild zeigte das Lamm der Offenbarung, dessen Blut in einen Kelch fließt, darüber die Taube des heiligen Geistes; es wird angebetet von Engeln, von denen einige die Leidensinstrumente tragen; vier zahlreiche Gruppen treten von den Seiten herzu, die heiligen Martyrer männlichen und weiblichen Geschlechts, der weltliche und geistliche Stand. Im Vordergrunde ist der Brunnen des Lebens, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalems. Auf den Flügeln ziehen Andere zur Verehrung des Lammes heran, zur Linken die gerechten Richter, zur Rechten die heiligen Einsiedler und Pilger. — Man sieht, Ein großer Gedanke, der Grundgedanke des Christenthums, die Erlösung und Versöhnung der Menschheit mit Gott durch Christus, ist in diesem reichen Werke durchgeführt und dargestellt. Man weiß nicht, soll man an diesem großartigen Werke mehr die Tiefe und schöpferische Kraft des Künstlers, oder die leichte, unbefangene Ausführung bewundern. Ueber dreihundert Köpfe sind auf diesem Bilde zu schauen, aber es gleicht keiner dem andern; alle Physiognomien weichen von einander ab und doch sind es lauter ächt deutsche Gesichter. Gott Vater über dem Lamme ist hier nicht, wie bei Michelangelo und Raphael, als Greis mit langem Barte, sondern als ein Mann in seiner vollen, höchsten Kraft dargestellt. Der kräftige Charakter der Deutschen konnte ihn nicht anders, er mußte ihn so darstellen. Das Haupt Gott Vaters ist mit der päbstlichen Krone geschmückt, sein Ober- und Unterkleid ist von brennend rother Farbe, mit goldenem Saume umgeben. Ihm zur Rechten ist Maria, eine Gestalt voll innigster Andacht, stiller Anmuth und seligster Ruhe; ihre Gesichtszüge sind von so hoher Reinheit und Schönheit, daß man unwillkürlich an die bessern Erzeugnisse der italienischen Kunst sich erinnert. Es ist daher kein Wunder, daß, so oft das Bild an hohen Festtagen oder auf Ansuchen vornehmer Personen geöffnet wurde, Alles herbeiströmte, um sich an dem Anblicke desselben zu weiden. Dies großartige Werk des deutschen Geistes mußte Herz und Auge des Deutschen entzücken.

An die Gebrüder van Eyck schließen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an, welche die Richtung ihrer Meister weiter verfolgen und verbreiten. Man erkennt in ihren Werken auf

den ersten Blick die Schüler der van Eycks; dasselbe, was wir an den Eyck'schen Bildern bewunderten, erregt auch in den Werken ihrer Schüler unser Staunen, wenn sie auch die Größe und Bedeutsamkeit der Meister nicht erreicht haben. Sie gewinnen, wie die van Eycks, hauptsächlich dadurch an Bedeutsamkeit, daß sie, wie jene, die Welt in die himmlische Herrlichkeit hineinzuziehen verstehen, daß sie nicht blos himmlische Ruhe und Seligkeit, sondern auch die Freuden an der Erde und ihren Erscheinungen, an dem individuellen Menschenleben und der sichtbaren Natur uns kosten lassen. Als die bedeutendsten Schüler sind zunächst zu nennen: Gerhard van der Meeren, ein Schüler des Hubert; er half das große Altarwerk in der Kirche St. Bavo zu Gent vollenden, und wußte in seinem Hauptwerke: „eine Kreuzigung Christi," seinen Figuren einen eigenthümlich milden Ausdruck zu verleihen. — Die drei Schüler, Peter Christophsen, welcher zwischen 1417 — 1449 blühte, Justus von Gent, der durch ein großartiges Abendmahl und seine Kreuzigung Petri und Enthauptung Pauli berühmt ist, und Hugo van der Goes, von dem sich ein sehr schönes Altargemälde, „die Geburt Christi," in der Hospitalkirche S. Maria Nuova zu Florenz befindet, haben, gleich dem Johann van Eyck, einen bräunlichten, aber lichten Schattenton und eine große Verwandtschaft mit ihm, und kommen der Eyck'schen Weise wohl am nächsten. Dagegen weicht der talentvolle, originelle Rogier van Brügge am meisten von all seinen Mitschülern ab. Er wurde zwischen 1390 und 1400 in Brüssel geboren und zu Brügge von Johann van Eyck unterrichtet. Er bildete die realistische Richtung, welche Johann verfolgt hatte, weiter aus; er behielt die Schärfe und Bestimmtheit der Formen seines Meisters bei, verlängerte aber die Form seiner Finger etwas; überhaupt verleitete ihn tüchtiges Naturstudium zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen. In der Färbung folgte er einem andern System. Die Gesammtwirkung ist bei ihm weniger gesättigt und harmonisch, der Schmelz weniger kräftig; dagegen erstrebte er einen wahrern Ton; im Fleisch insbesondere waltet nicht mehr der gelblichbräunlichte Ton vor, wie bei van Eyck, sondern er nahm einen entschieden goldigen, in den Schatten klaren Ton an. Ihm lag

hauptsächlich daran, das Dramatische und das Pathos auszubilden. Er besaß das Charakteristische der Schule in hohem Grade; man braucht, um sich hievon zu überzeugen, weiter nichts, als eines seiner Gemälde, z. B. die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München, oder den Mannaregen, oder seinen in der Wüste schlafenden Propheten Elias zu betrachten. Die Bewegung des Engels ist so sanft und leise; die Ruhe und Würde im Kopfe des Propheten ist trefflich ausgedrückt; eine herbstliche Landschaft, in die man hinausblickt, ist großartig, klar und ruhig gehalten. Er unterscheidet sich aber von seinen Mitschülern und seinem Schüler Hemling durch schärfere Umrisse, was wohl durch sein häufiges Malen in Wasserfarben noch befördert wurde, und durch bestimmtere, genauere Ausbildung des Einzelnen. Er übte sehr großen Einfluß auf die Entwicklung der Malerei nicht blos in den Niederlanden, sondern auch in Oberdeutschland aus. Zu der Zeit nemlich, da die deutschen Künstler in die Niederlande eilten, um sich auszubilden, stand er schon an der Spize der Schule. Wir werden bei den Bildern Schongauer's, Friedrich Herlens und des Vaters Holbein nochmals auf den Einfluß Rogiers van Brügge zu sprechen kommen.

Einer der ausgezeichnetsten Künstler, welche aus der Schule der van Eycks hervorgegangen sind, ist der schon genannte Schüler des Rogier van Brügge, Hans Hemling oder Memling. Von seinem Leben ist nur wenig Geschichtliches auf uns gekommen. Er soll im Jahre 1439 das Licht der Welt erblickt, in seiner Jugend ein leichtsinniges Leben geführt haben und dadurch gezwungen worden sein, Soldat zu werden. Er soll von einer schweren Krankheit befallen worden und dadurch in großes Elend gekommen sein, endlich im Hospitale des heiligen Johann zu Brügge eine Zufluchtsstätte gefunden haben. Hier vollendete er vom Jahre 1479 an mehrere Bilder, die wegen ihrer Schönheit und meisterhaften Ausführung Jedermann mit Bewunderung erfüllten. Aus Dankbarkeit schenkte er dem Spital ein Gemälde, „die Geburt des Heilandes," auf dem er sich selbst im Gewande eines Kranken darstellte. — Hemling wird von Dr. Rathgeber der „Maler der Grazien" genannt. Allein dieser Ausdruck will, wie uns dünkt, troz aller Lieblichkeit der Memling'schen

Jungfrauenköpfchen weder zum Ernst der Schule, noch zu dem besonders tiefen Ernst des Malers passen. Anfangs war er ein getreuer Schüler des Rogier und faßte die Weise der Schule in eigenthümlich strengem Sinne auf. Seine Gesichter sind daher, wie die des Rogier, ernster, seine Behandlung schärfer und mit genauerer Ausbildung des Einzelnen. Bald gab er aber seinen Gestalten mehr Fülle in den Formen, mehr Anmuth in den Bewegungen, und dadurch erlangten sie eine Art Grazie, was wohl Veranlassung gegeben haben mag, daß man ihn den Maler der Grazien in dieser Schule nannte. Im Kolorit erlangte er den höchsten Grad von Pracht und Schmelz; in der Karnation, die er zart und im Farbenauftrag flüssig behandelte, sind die Schatten öfters etwas bräunlich, aber immer klar und mild. Das Geschichtliche sucht er zu erschöpfen und bringt gern im Hintergrunde die Begebenheiten vor und nach der Haupthandlung in kleinerm Maaßstabe an. So fertigte er ein Gemälde, „die Anbetung der Könige," welches eine geschichtliche Darstellung der Begebenheiten vor und nach jenem Ereignisse bildet, und zugleich eine treue Abbildung des Lebens, der Welt, ihrer Herrlichkeit und Pracht, ihrer Mühe und Arbeit enthält. Im Hintergrunde stehen die Könige des Morgenlandes, jeder auf einem Berge den wunderbaren Stern betrachtend. Sie ziehen herab, kommen näher und näher zu Land und auf Strömen; wir sehen ihren ganzen Weg, den sie zurücklegen, und ihr Gefolge. Auf dem Kalvarienberge sehen wir sie alle drei nach der Legende angelangt und zusammentreffen; sie erblicken Jerusalem zu ihren Füßen und ziehen nun vereint weiter. Wir sehen sie bei Herodes einkehren, der ihnen den Weg nach Bethlehem bezeichnet. Dazwischen geht das Leben der Bewohner den gewohnten Gang; sie säen, sie ärndten u. s. w. Wir erblicken Städte, Dörfer, Paläste, Ströme und dergleichen, endlich die Könige selbst im Vordergrunde an ihrem Ziele, seitwärts eine unbeschreiblich reizende Gruppe von Hirten, denen Engel das Heil der Welt verkünden. Nach der Darstellung der Hauptbegebenheit erscheint die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten, man sieht die Krieger des Herodes, den Kindermord, und so folgen nach und nach alle Hauptereignisse des Lebens und Leidens Christi bis zu seiner Himmel-

fahrt. **Endlich kommt noch die Ausgießung des heiligen Geistes.** All diese vielen hundert Figuren bewegen und gruppiren sich in unbeschreiblicher Wahrheit. Alle sind bis in die kleinsten Einzelnheiten mit wunderbarer Schönheit und Harmonie, wie die feinste Miniatur, ausgeführt. Namentlich ist der Ausdruck in den Köpfen, die Fülle und Schönheit der Formen und eine gewisse Grazie in den Bewegungen zu bewundern. Dagegen läßt die Zeichnung des Nackten leicht den Schüler Rogiers erkennen. — Für die vollkommensten, ausgezeichnetsten Bilder Hemlings gelten: seine „Vermählung der heiligen Katharina" im Kapitelsaale des St. Johannishospitals zu Brügge und „der heilige Christoph mit dem Christkinde auf der Schulter", in der Pinakothek zu München. Der Heilige schreitet mit seinem Baumstamme durch den Fluß. Zu beiden Seiten sind sehr hohe Felsen und im Vordergrunde links der heilige Benedikt, rechts der heilige Aegidius mit seinem Rehe; auf dem linken Felsen oben tritt ein Einsiedler mit der Lampe aus einer kleinen Schlucht. Die Landschaft ist so recht natürlich, deutsch gefühlt, so still und rührend, wie man es nur selten trifft. Die Gesichter und Gestalten sind freundlich ernst, ächt deutsch, nicht gerade vollkommen schön, aber so, wie sie uns im Leben vorkommen. Gerade darin besteht das Geheimniß dieses Meisters, daß er den Zügen das Geistige, das aus ihnen spricht, abgelauscht hat. Alles ist so einfach und anmuthig, so schlicht und treuherzig in seinen Bildern, daß man sie immer wieder und wieder ansehen möchte. Um diesen Meister aber ganz genießen zu können, muß man nach Brügge gehen, wo ziemlich viele Bilder von ihm sich finden. Auch als Miniaturmaler leistete er Ausgezeichnetes. Seine Miniaturen in einem Gebetbuche Philipps des Guten, Herzogs von Burgund, und in einem dem Cardinal Grimmani gehörigen Brevier werden sehr gerühmt. —

In Holland entwickelte sich die Malerei unter unmittelbarem Einfluß der van Eycks; sie unterscheidet sich daher durchaus nicht wesentlich von der kölnischen und niederländischen Malerei, sondern hat, wie jene, das ächt germanische Wesen, das alle Bilder auf den ersten Blick kenntlich macht. Eben deßhalb sprechen wir nicht von einer holländischen Schule, sondern

von der Malerei in Holland. Als ein entschiedener Nachfolger des Johann van Eyck begegnet uns hier Albert Ouwater oder Owater von Harlem. Er war hauptsächlich zwischen 1400 und 1448 thätig. Von seinen Lebensverhältnissen weiß man so viel als nichts. Er verdient hauptsächlich als ältester Maler von Harlem Beachtung, der in seinen Werken den Johann van Eyck zum Vorbilde genommen hat. Dies beweist besonders seine „Kreuzabnahme" in Köln. Die Färbung ist zwar sehr hell, in der Karnation fast ohne Schatten, die Zeichnung des Nackten mager und steif und ohne Kenntniß der Anatomie. Dagegen erinnert die Naturwahrheit, lebensvolle Charakteristik und die Stärke des Ausdrucks an die Bilder van Eycks. Die meisten Bilder Ouwaters waren in Harlem und wurden bei der Einnahme dieser Stadt theils zerstört, theils von den Spaniern fortgeschleppt. —

Der Schüler des Albert Ouwater war Gerhard van Harlem, nach seinem Geburtsorte so genannt. Nach Fiorillo war er ein Schüler des Albert Simonsz; was man vielleicht daraus geschlossen hat, daß Gerhard in der Karnation von Ouwater abwich und sich bedeutend unterscheidet. So viel man nemlich von den Ueberresten unterscheiden kann, die von den Bildern, womit er den Hauptaltar seiner Klosterkirche (des heiligen Johannes) geschmückt hatte, noch vorhanden sind, nahm er in den Schatten der Karnation entschieden den braunen Ton an, während sein Meister den klargrauen hatte. Diesen braunen Ton finden wir fast bei allen Holländern, bei Engelbrechtsen, Lukas von Leyden, Hieronymus Bosch und allen jenen Meistern, die im 16. Jahrhundert die vielen Porträte für die holländischen Stadthäuser gemalt haben, und zwar wo möglich in noch stärkerm Grade. Selbst dem schon italienischen Schorel ist er eigen geblieben und ist zulezt noch die Färbungsweise des Rembrandt und der meisten Holländer des 17. Jahrhunderts geworden. Erst Rubens hat nach der durch italienischen Einfluß gehemmten Entwicklung der Malerei die Pracht der Niederlande im Kolorit wieder aufgefaßt und zu einer zuvor nie gesehenen Höhe gebracht.

Erblicken wir auf den Bildern der meisten holländischen Maler bis ins 16. Jahrhundert etwas magere Gestalten und

eckige Formen, so sehen wir dies in besonders hohem Grade bei **Dierick Stuerbout**, Dirck van Harlem genannt. Er hat zwar sehr markirte, ausdrucksvolle Köpfe, aber es mangelt ihm besonders bei den Extremitäten der Formensinn, er übertreibt die Eckigkeit der Bewegungen und das Gestreckte in den Verhältnissen; dazu hat er noch eine handwerksmäßige Gleichgültigkeit in der Behandlung von Nebendingen. Im Museum des Prinzen von Oranien zu Brüssel sind von ihm zwei große Gemälde, die Manche wegen der ausdrucksvollen Köpfe und braunen Schatten für Werke Hemlings gehalten haben. Die Bilder stellen eine auf den Kaiser Otto sich beziehende Legende dar. Auf dem einen sehen wir die Verurtheilung eines Grafen durch den Kaiser Otto. Die Gattin begleitet ihn, von vielem Volke umgeben, zum Richtplaze; der Kaiser und seine Gemahlin blicken über die Mauer der Burg dem Unglücklichen nach. Im Vordergrund reicht der Scharfrichter der unglücklichen Gattin das Haupt ihres Gemahls in Gegenwart vieler Zuschauer. Auf dem zweiten Bilde erblicken wir diese Frau mit dem Haupte ihres Mannes vor dem auf dem Throne sizenden Kaiser; sie betheuert die Unschuld ihres Mannes und hält zugleich ein glühendes Eisen in der Linken. Der Kaiser läßt nun, von seinem ungerechten Urtheilsspruche überzeugt, seine Gemahlin, die daran Schuld war, verbrennen. Diese beiden Bilder sind allerdings in der Ausführung den Werken Hemlings sehr nahe stehend; doch haben sie nicht das Feine und Zarte, sondern oft Etwas Scharfes, sowohl in den Umrissen als in der Beleuchtung. Die Schatten in der Karnation sind in den Männerköpfen außerordentlich stark und bräunlich. Auffallend sind die meist langen Gesichter und die überhaupt etwas gezogenen Figuren. So sprechend auch der Ausdruck in den Köpfen und den Bewegungen ist, so dürfen sie doch nicht mit der Feinheit der Gesichtsbildungen und der Tiefe der Charaktere in den Werken Hemlings verglichen werden. —

Gleichzeitig macht sich in der holländischen Kunst ein sonderbarer Hang zu abenteuerlichen Vorstellungen, wilden Phantastereien, überhaupt ungewöhnlichen Bildern bemerklich. Spuren von diesem phantastischen Wesen zeigen sich schon in den Werken des Cornelius Engelbrechtsen und Lukas von Leyden. Der

Hauptrepräsentant dieser Richtung ist aber Hieronymus Bosch, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühte und den Zunamen „der Lustige" führte. Von seinen Lebensumständen ist nichts Näheres bekannt. Er war mit einer lebhaften Einbildungskraft begabt und erging sich am liebsten im Gebiete jener Phantasmen, die kaum noch Aehnlichkeit mit menschlichen Gestalten haben. Satyrisch die Kehrseite der Welt auffassend, verspottete und verhöhnte er das Menschengeschlecht und dessen Laster, und gefiel sich, ihm am Ende der Bahn die Qualen der Hölle zu schildern. Dazu hatte er von Natur eine ungemeine Leichtigkeit im Arbeiten und vollendete seine Gemälde sehr schnell und mit einem Wurf, ohne die Farben mehreremal aufzutragen. Er bereitete dieselben mit Oel und noch jezt prangen sie durch ihre Frische auf weißem Grund. Die meisten seiner Werke befinden sich in Spanien, weßhalb Manche glaubten, er habe den größten Theil seines Lebens in diesem Lande hingebracht. Der Pater Siguenza, welcher die Schäze des Eskurials beschrieben hat, theilt seine Werke in drei Klassen. Die erste enthält Gemälde aus dem Leben und der Leidensgeschichte des Heilandes. Unter diesen findet man keine von jenen phantastischen, monströsen Figuren; aber der Geist des Künstlers zeigt sich doch dadurch, daß er den wilden Leidenschaften, welche sich in den Gesichtern und Bewegungen der Schriftgelehrten und Pharisäer ausdrücken, ein eigenthümliches Gepräge zu geben weiß. Die zweite Klasse enthält die Versuchungen des heiligen Antonius und anderer Heiligen, überhaupt die Verführungen des höllischen Geistes und Schilderungen der Hölle und ihrer Qualen nach heidnischen und christlichen Vorstellungen. Die Ungeheuer, Thiere, Drachen, Teufel und schrecklichen Gestalten aller Art erregen Schrecken und Entsezen. Die dritte endlich begreift symbolische und mysteriöse Gegenstände, durch die er die Thorheiten und Laster der Menschen mit leichtem Pinsel züchtigt. Schilderten die ersten Bilder den Menschen von Außen, so decken diese das innere Getriebe der Leidenschaften auf und geben in ergreifenden Schilderungen ernste Lehren. —

Cornelius Engelbrechtsen wurde zu Leyden im Jahre 1468 geboren und starb daselbst 1533. Er bildete sich ganz nach

den Werken Jan van Eycks; das Technische dagegen erlernte er von Rogier van der Brügge. Seine Werke wurden hauptsächlich wegen correcter Zeichnung geschäzt. Die meisten seiner Bilder sind durch die Bilderstürmer zu Grunde gegangen. Nur drei Gemälde sind von ihm erhalten, von denen zwei sich auf dem Rathhause zu Leyden befinden. Es waren zwei Altarblätter mit ihren Flügeln. Das eine stellt den Heiland am Kreuze zwischen den Schächern mit vielen Personen zu Fuß und zu Pferd dar. Auf dem rechten Flügel erblickt man das Opfer Abrahams und auf dem linken die Geschichte der Schlange. Das andere enthält eine Kreuzabnahme mit knieenden Verehrern. Für sein Hauptwerk hält man die Darstellung des mystischen Lammes mit sehr vielen Figuren. Das Lamm steht in der Mitte des Gemäldes und um dasselbe sieht man eine ungeheure Zahl von Figuren, die vortrefflich gruppirt sind und Physiognomien voll Adel und Grazie haben. Das Phantastische zeigt sich bei ihm hauptsächlich im Kostüm. —

Viel bedeutender und merkwürdiger ist der Schüler Engelbrechtsens, Lukas von Leyden (1494 — 1533), der Urheber der genreartigen Behandlung heiliger Gegenstände in Holland, der durch sein außerordentliches Talent zahlreiche Nachfolger fand und großen Einfluß auf sie ausübte. Er wurde zu Leyden geboren und genoß seinen ersten Unterricht in der Malerei bei seinem Vater. Derselbe wurde ihm aber bald durch den Tod entrissen, und nun kam er zu Engelbrechtsen in die Lehre, bei dem er im Zeichnen und Malen rasche und ungeheure Fortschritte machte. Er war ein wahres Wunderkind und ergriff mit gleichem Eifer und gleicher Freudigkeit und gleichem Gelingen alle Zweige der Kunst. Er malte geschichtliche Gegenstände, Porträts, Landschaften, mit Wasserfarben und in Oel, schnitt in Holz, gravirte auf Kupferplatten, zeichnete mit der Feder und mit schwarzer Kreide. Er durchwachte ganze Nächte und sezte durch die frühen Erzeugnisse seines Geistes alle Kenner in Erstaunen. So malte er schon in seinem zwölften Jahre die Legende vom heiligen Hubertus mit Wasserfarben auf Leinwand, und bald nachher die büßende Magdalena und die Versuchung des heiligen Antonius, die allgemein wegen der Originalität in der Erfindung und wegen der

guten Ausführung bewundert wurden. Allein es fehlt fast all seinen Werken, besonders seinen Kupferstichen, eine höhere, würdigere Auffassung; seine Darstellungen streifen durchweg ans Genre und gehören einige seiner Kupferstiche demselben auch dem Inhalte nach an. Mitunter wählte er sogar humoristische Gegenstände, z. B. auf dem kleinen von Vasari gepriesenen Blatte läßt sich ein Bauer von einem Quacksalber einen Zahn ausreißen, während eine Frau, von ihm unbemerkt, ihm die Taschen leert. Ueberhaupt zeigt sich bei ihm öfters jenes phantastische Element, das ihn zu allerhand bizarren, seltsamen oder spaßhaften Vorstellungen treibt. Das beseelte Wesen der Eyck'schen Werke ist aus seinen Bildern verschwunden; man gewahrt weder sittliche Schönheit, noch organische Vollkommenheit, und selbst seine enthusiastischen Verehrer rühmen immer nur seine Gewandtheit und Fertigkeit des Grabstichels, genaue Beobachtung der Luftperspektive, die Gruppirungen und die Meisterschaft in der Mimik. Man muß, um gerecht zu sein, allerdings diese Vorzüge in seinen Werken anerkennen; besonders ist ihm die Gruppirung öfters wunderbar gelungen. In der Privatsammlung des Königs von Holland findet sich von ihm „eine Kreuzabnahme“ und eine „Anbetung der Könige“. Sie gehören ohne Zweifel zu seinen besten Werken. Auf dem erstern Bilde ist namentlich vorn rechts die Frauengruppe so schön gedacht und gezeichnet, daß die besten italienischen Meister sich ihrer nicht zu schämen hätten. Beide Bilder sind zudem, wie auch sein Hubertus auf der Jagd, von wunderbarer Frische und Kraft des Kolorits. Was seine Meisterschaft in der Mimik betrifft, so ist sie nicht so sonderlich hoch anzuschlagen. Er war nemlich auf die Beobachtung eines engen Kreises der Wirklichkeit beschränkt und hatte nicht die gehörige Auswahl; deßhalb sind alle seine Gesichter so zu sagen nur Modifikationen eines Normalgesichts, welches bei den Frauen fast ans Gemeine grenzt und bei den Männern ein finsteres Ansehen hat. Was das Technische in seinen Werken anbelangt, so erkennt man in der Zeichnung, in der leuchtenden Färbung und Behandlungsweise leicht die Schule. Sein Kolorit hat den den Holländern eigenthümlichen braunen, aber klaren Ton in den Schatten und das Gedämpfte der Lokalfarben. Seine Farben-

mischung ist gefällig, der Wurf seiner Gewänder zu eckig und das Kostüm nicht immer getreu. In seinen Kompositionen ist Alles mit Ueberlegung und nach perspektivischen Richtungen angeordnet. Er war der erste, der die Tinten nach dem Maaße der Entfernung der Gegenstände schwächte. Lukas von Leyden wurde von Einigen schon über Gebühr gelobt und sogar als Maler über Albrecht Dürer gestellt, von Andern wurde er ungerecht getadelt. Die widersprechenden Urtheile mögen wohl daher rühren, daß die ächten Bilder von seiner Hand ebenso selten sind, als die ihm irrig beigemessenen häufig vorkommen. Wir haben unparteiisch seine gute und schwache Seite besprochen, und erlauben uns zum Schlusse nur noch, eines Gemäldes zu gedenken, das eines seiner lezten war, das er während seiner langen Krankheit vollendete, und aus dem man unsern Meister wohl am besten beurtheilen kann; es ist dies „die Heilung eines Blinden durch Christus". Die Blindheit des von einem Knaben geführten Armen, das Mitleid und die himmlische Güte im Antlize des Erlösers sind wirklich vortrefflich gegeben, ebenso auch die Mannigfaltigkeit und der Ausdruck in den Köpfen der Umstehenden, die Gewänder, Bäume, das Gebüsche in der den Hintergrund bildenden Landschaft. Man findet hier allerdings den Ausdruck, die Innigkeit und Tiefe der Eyck'schen Bilder nicht; doch muß man anerkennen, daß Lukas wohl im Stande gewesen wäre, Aehnliches wie die van Eycks zu schaffen. Allein die genreartige Behandlung heiliger Gegenstände ließ es nicht zu, daß er sich tiefer in seinen Gegenstand versenkte und denselben aus der Tiefe seiner Seele schöpfte und mit Wärme und Begeisterung vor das Auge des Schauers stellte. —

c. Germanischer Styl und seine Weiterbildung in Oberdeutschland.

Bei genauem Studium und tieferm Eingehen auf die Entwicklung der Kunst in Deutschland zeigt sich, daß Eine nationale Geistesrichtung die verschiedenen deutschen Länder im Norden und Süden umfaßte. Und dieser nationalen Geistesrichtung entspricht denn auch ein durchgängiges, eigenthümlich nationales Kunstgepräge. Wenn sich auch im nördlichen und

südlichen Deutschland verschiedene Kunstrichtungen unterscheiden lassen, so liegt ihnen doch insgesammt jenes germanische Element zu Grunde, von dem wir schon früher gesprochen haben. Erkennen wir dies charakteristische Element bei der sogenannten alten kölnischen Schule an der großartigen Strenge der Zeichnung, der ernsten Würde des Ausdrucks und dem idealen Charakter in ihren Köpfen und Gestalten, und bei den Niederländern an dem Streben, nicht blos naturgetreue und würdevolle Gestalten, sondern auch einen gleichmäßigen Eindruck des harmonischen Lebens der Menschen und ihrer landschaftlichen Umgebung durch Farbenpracht und die sorgfältig gewählten Bezüge der Beleuchtung hervorzubringen, so erkennen wir dasselbe in Oberdeutschland an einem ideal-realistischen Streben, das nicht blos auf richtige Auffassung und wahre Darstellung der Natur und der einzelnen Erscheinungen des Lebens, sondern noch vielmehr auf den Ausdruck und die Darstellung der sanftesten und mildesten Gefühle, der Andacht, Hingebung, der Frömmigkeit, kurz, des innern Gemüthslebens bedacht ist. Zwar zeigt sich gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts bei allen deutschen Malern mehr oder weniger der Eyck'sche Einfluß; allein in Oberdeutschland entwickelte sich die Kunst, durch die Niederländer angeregt, in eigenthümlicher, selbstständiger Weise. Die Hauptsize der Malerkunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren im obern Deutschland, Ulm, Augsburg, Nürnberg, Colmar und Basel (also das Schwabenländchen, das Elsaß und die Schweiz).

Die niederländische Behandlungsweise wurde nach dem obern Deutschland durch Friedrich Herlin aus Nördlingen (1455 bis 1491) gebracht. Er war ein Schüler Rogiers von Brügge, und so sehen wir den Eyck'schen Einfluß auf die oberdeutsche Kunst recht deutlich vermittelt. Wirklich erscheint auch Friedrich Herlin als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styls; dies beweisen mehrere seiner Werke, welche den Kompositionen seines Meisters entnommen sind und durchaus mit seiner Malweise übereinstimmen. Er arbeitete bald in Rothenburg an der Tauber, bald in Nördlingen, bis er endlich im Jahre 1467 förmlich als Meister, der „mit niederländischer Arbeit" umgehen kann, nach Nördlingen berufen wurde. Hier findet sich auch sein ältestes

Werk, das recht klar den Eyck'schen Einfluß erkennen läßt, die Malereien am Altarschrein in der Georgskirche vom Jahre 1462, dessen einzelne Theile jezt in dieser Kirche zerstreut sind. Sein ausgezeichnetstes Werk aber ist der große Altarschrein in der St. Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber. Es ist ganz im Style der Eyck'schen Schule gehalten, ergreifend im Ausdruck der Köpfe, großartig und einfach in der Gewandung. Das Ganze dieses Altarschreins, besonders der Christus, der, mit gesenktem Haupte ans Kreuz geheftet, von klagenden Engeln umgeben ist, ist von großartiger Wirkung, schön im Styl und lebhaft in der Färbung. Die angewendeten Farbestoffe und die Art der Behandlung in der Malerei sind die nemlichen, wie die in der Schule der van Eycks gebräuchlichen. Doch steht er den van Eycks und seinem Meister im harmonischen Kolorit und in der Zeichnung, die nicht so fein empfunden ist wie bei jenen, weit zurück. Immerhin ist er aber ein bedeutender, namhafter Künstler. —

An Phantasie, Geist und Tiefe des Gemüthes wurde Friedrich Herlin weit von seinem Schulgenossen Martin Schongauer oder Schön (gestorben 1488) übertroffen. Schongauer ist ohne Zweifel ein schwäbischer Künstler und stammt wahrscheinlich aus einer in Ulm ansässigen Künstlerfamilie. Zwar werden Ulm, Nürnberg, Augsburg, Colmar, Culmbach als sein Geburtsort genannt; die Italiener lassen ihn nicht einmal für einen Deutschen gelten, er muß ein geborner Italiener sein und hat große Aehnlichkeit mit Perugino. Wie aber seine Lebensverhältnisse überhaupt nicht genau bekannt sind, so verhält sich's auch mit seinem Geburtsort und seinem Lehrer. Ein gewisser Lupert Rust wird als sein Lehrer genannt; doch hat man keine zuverlässige Gewißheit darüber. Ganz gewiß ist aber, daß er die Malerei erst in den Niederlanden in der Eyck'schen Schule lernte, deren ganzes Wesen er in sich aufgenommen und auf selbstständige, eigenthümliche Weise entwickelt und weiter ausgebildet hat. Viele glaubten, das eigenthümliche Gepräge in den Werken unseres Schongauers, im Vergleich mit andern oberdeutschen Meistern, lasse sich nur durch engern Verkehr mit Perugino erklären. Indeß erkannte man in neuerer Zeit immer mehr den Einfluß der alten Niederländer auf unsern Meister, besonders hat sich

Herr v. Quandt hiefür ausgesprochen. Allerdings, das muß man zugestehen, erinnert die Gemüthlichkeit, die tiefe Innigkeit und die idealere Richtung in Schongauers Werken an die umbrische Schule, und ist man versucht, auf Einfluß von dorther zu schließen. Allein all seine Bilder zeigen eine so nahe Verwandtschaft mit der Eyck'schen Schule, daß man allen und jeden italienischen Einfluß aufs entschiedenste in Abrede stellen muß. Die den Schwaben eigene Gemüthlichkeit, Ruhe und Innigkeit bilden auch den Grundcharakter unsers Meisters Schongauer; selten oder nie ließ er sich zur Schilderung eines leidenschaftlichen, aufgeregten Lebens herbei. Vielmehr war er stets darauf bedacht, jenen innern Frieden eines mit Gott, sich selbst und der Welt versöhnten Gemüthes aus seinen Gestalten blicken zu lassen; jene Hingebung, Andacht und Frömmigkeit, jene ernste Milde und heitere Gemüthsruhe, wie er sie im Leben um sich wahrnahm, auf ideale Weise darzustellen. Mit Recht sagt daher Wimpfeling von Schongauers Bildern: „es habe nichts Liebenswürdigeres, Reizenderes und Holderes jemals gemalt werden können." Neben dieser Tiefe des Ausdrucks treffen wir bei ihm, wie auch bei den spätern Ulmer Meistern, einen hohen Sinn für edlere, selbst zum Idealen gesteigerte Schönheit und größere Fülle der Formen, und namentlich eine liebreizende Milde im Ausdruck weiblicher Köpfe bei zarter Färbung. Schongauer erkannte, daß das Angesicht der Spiegel der Seele ist; er bemühte sich daher, Leben in die Gesichtszüge seiner Bilder zu bringen und in ihnen die Seele sich spiegeln zu lassen. Und wirklich zeichnete er sich hierin vor den andern deutschen Künstlern so sehr aus, daß man ihn mit Recht den *seelenvollsten Maler* des 15. Jahrhunderts nennen kann. Als diesen seelenvollen, ungewöhnlich tiefen Maler, dem zugleich eine außerordentliche Weichheit der Behandlungsweise eigen ist, erkennen wir ihn in einem Bilde, das sich in der Pinakothek zu München befindet und „*den Leichnam Christi*", von Josef von Arimathea unterstüzt, darstellt. In der Gemäldesammlung des Herrn Aders findet sich ein Bild: „Christus wird von Pilatus dem Volke gezeigt und Pilatus fragt dasselbe, ob es lieber diesen oder den Barabbas loshaben wolle." Im Hintergrund sieht man die Dornkrönung und Geißelung.

Diese reiche Komposition ist voll sprechender Köpfe; das Antliz Christi voll hoher Schönheit und Milde. Die Farbe ist wahr, hat aber wenig Tiefe im Ton; der Auftrag ist dünn, die Führung des Pinsels sehr geistreich. „Unter allen Bildern," sagt Passavant in seiner Kunstreise durch England und Belgien, „welche mir je von Martin Schongauer gezeigt worden sind, kenne ich keines, das so bestimmt den Charakter dieses Meisters trägt, wie dieses." Eines seiner bekanntesten Bilder, vielleicht sein ausgezeichnetstes, ist das Altarblatt in der Martinskirche zu Colmar, die heilige Maria im Rosenhaag. Maria, fast lebensgroß, hält das Christkind in den Armen und sizt auf einer Rasenbank, von Blumen und einem Rosenhaag umgeben. Bunte Vögelein singen im Gesträuch und zwei blaugekleidete Engel halten schwebend eine Krone über ihrem Haupte. Der goldene Grund erhöht die Pracht der Farben, unter denen verschiedenartiges Roth vorherrscht, was eine überaus freudige Wirkung hervorbringt. Lackroth ist das Unterkleid der Jungfrau, scharlach ihr weit ausgedehnter Mantel; unter dem sanften Rosa der Rosen leuchtet das feurige Roth einer Essigrose. Die Karnation ist nicht stark gefärbt und geht in den Schatten ins Graue. Der Ausdruck demuthsvoller Reinheit in dem schönen Kopfe und der ganzen Haltung der Madonna, die lieblichen Köpfe der Engel und des Christkindes sind wahrhaft bezaubernd und übertreffen Alles, was hierin von seinen Zeitgenossen geleistet worden ist. Die Zeichnung ist, wie in seinen vielen Kupferstichen, geistreich und fein empfunden, aber noch etwas mager, z. B. in den sonst richtig gegliederten Händen. Dies Bild hauptsächlich läßt die Eyck'sche Schule erkennen, obgleich die mehr zeichnende als malende Behandlungsweise der oberdeutschen Maler auch bei ihm noch vorherrscht. — Schongauer war um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Ulm thätig; die Bilder, welche man in Schwaben öfters wegen einer gewissen Verwandtschaft mit seinen Bildern ihm zuschrieb, sind nicht von seiner Hand gefertigt. Später arbeitete er in Colmar, wo er auch starb. Seine Werke wurden von Italienern, Spaniern, Franzosen und Engländern gesucht und gepriesen, und gingen auch großen Theils nach Italien, Spanien, Frankreich und England. Doch findet sich auch in Deutschland

noch eine beträchtliche Anzahl, z. B. in Ulm ein großes Gemälde, „die Kreuzabnahme;" in Stuttgart im Besize des Herrn Obertribunalprokurators Abel „eine Flucht nach Aegypten"; in München der Bischof Servatius und eine Frau mit dem Kinde, der Einzug Davids mit Goliaths Haupt; andere Bilder in Colmar, wo er gestorben ist, in Schleißheim, in Wien und Berlin. —

Der Richtung des Martin Schongauer nahe verwandt ist Bartholomäus Zeitblom (er malte von 1468 — 1514). Weder das Geburts- noch Sterbejahr dieses trefflichen Meisters ist bekannt. Nach den urkundlichen Forschungen des Professors Haßler in Ulm heirathete er im Jahre 1483 die Tochter des Malers Hans Schühlein in Ulm, deren jüngere Schwester die Frau des Martin Schaffner war. Sein frühestes Bild ist vom Jahre 1468 und befindet sich in der Georgenkirche zu Nördlingen, „Christus wird von Pilatus dem Volke gezeigt." In der Darstellung und Behandlungsweise steht dies Bild dem Friedrich Herlin so nahe, daß es wohl keinem Zweifel unterliegt, Zeitblom sei ein treuer Schüler dieses Meisters gewesen, oder habe sich zuerst nach seinen Werken gebildet. In spätern Werken zeigt sich Schongauer'scher Einfluß, namentlich in zwei Flügelbildern eines Altars aus dem Kloster Roggenburg, die jezt in der Sammlung des Obertribunalprokurators Abel in Stuttgart sind; er erreichte jedoch die ideale Schönheit Schongauers nicht. Bald jedoch scheint sich Zeitblom zu eigenthümlicher Selbstständigkeit erhoben zu haben. Dies ergibt sich aus den Flügelbildern des Altarschreins in Hausen bei Ulm vom Jahre 1488, die jezt im Besize des Professors Haßler sind. Auf seiner höchsten Stufe der Entwicklung und in meisterlicher Kraft erblicken wir ihn im Jahre 1496 in den zu dem Altarschrein zu Eschach gefertigten Bildern. Die innern Seiten stellen die Verkündigung und Heimsuchung dar; die äußern die lebensgroßen Gestalten Johannis des Täufers und des Evangelisten, beide von bewunderungswürdiger Würde in der Haltung, ungemeiner Milde im Ausdruck und bezaubernd durch den Schmelz und die Harmonie der Färbung. Zeitblom ist einer der trefflichsten Maler seiner Zeit. Dem Friedrich Herlin verdankt er die klare, warme Art der Oelmalerei, die ihm auch dann noch eigen blieb, als sich sein edles Naturell

schon selbstständig entwickelt hatte, und die er auch auf seine zahlreichen Schüler vererbte. Dem Martin Schongauer steht er im Reichthum der Phantasie nach. Im Schmelz und in der Harmonie der Färbung hat er sich aber über beide erhoben; besonders wußte er durch ein tiefes Violett neben entgegengesezten, leuchtenden Farben einen eigenthümlichen Reiz zu erzielen. Seine Fleischtöne sind warm und gehen in den Schatten ins tief Bräunliche in seiner mittlern Zeit, werden aber kühler und feiner in seinen spätern Werken, die die vorzüglichsten sind. Der Faltenwurf ist einfach und großartig. All seine Heiligen sind von edler Bildung und spricht sich in ihnen milde Würde voll warmen Lebens aus. Die Köpfe seiner Gestalten sind in einem schönen, weichen Kolorit durchgebildet, und wie auch die Hände viel besser als seine Füße. Die Bewegungen sind natürlich und nicht eckig, wie oft bei andern Meistern. —

Ein nicht minder bedeutender Meister dieser Zeit ist Hans Schühlein aus Ulm. Er verfolgt, wie die übrigen Ulmer Meister, eine mehr ideale Richtung, und zeichnet sich durch Tiefe und Innigkeit der Auffassung aus, unterscheidet sich aber von Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und größere Mannigfaltigkeit der Komposition; er hat nicht das warme Kolorit jenes Meisters, dagegen mehr Kraft und Fülle in der Form. Dies zeigt eine Vergleichung der Hauptwerke Zeitbloms mit den Gemälden des Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), welche das Hauptwerk Schühleins sind und Scenen aus dem Leben Christi darstellen. —

Zur höchsten Blüthe gelangte die Malerei in Ulm durch Martin Schaffner, der etwa zwischen 1500 und 1539 thätig war. Sein Geburts- und Sterbejahr weiß man nicht. Wahrscheinlich ist er, wie schon Dr. v. Grüneisen darauf aufmerksam machte, ein Schüler des Hans Schühlein, dessen Tochter er zur Frau hatte. Er hat, wie sein Meister, eine viel vollere und energischere Zeichnung und lebhaftere Bewegungen der Figuren, und unterscheidet sich dadurch von Zeitblom und andern Meistern. Der Faltenwurf ist bei ihm viel bauschiger, der Ausdruck seiner Köpfe sehr charakteristisch, aber nicht von jener Milde und edeln Würde, wie bei Zeitblom. Auch fehlt seinem Kolorit jene tiefe

Sättigung und Harmonie, die uns in den Bildern Zeitbloms so sehr anspricht. Seine frühern Werke zeigen bei aller Feinheit der Charakteristik im Allgemeinen dieselbe Auffassungs- und Behandlungsweise, wie bei seinem Meister Hans Schühlein. Allmählig bildete er sich aber mehr aus, ward in der Darstellung der Charaktere tiefer, verlieh seiner Färbung einen harmonischen Ton, rundete seine Formen mehr ab und bildete sie zu größerer Freiheit und Fülle aus, so daß man aus der ideellen Lieblichkeit seiner weiblichen Köpfe, aus dem feinen Geschmack und der grossen perspektivischen Ausbildung seiner architektonischen Hintergründe, vor Allem aber aus dem hellen und leise graulichen und doch nicht kalten Fleischton auf italienischen Einfluß bei ihm schloß. Er soll nemlich auf einem Ausflug nach Mailand die Werke des Ambrogio Borgognone gesehen haben und durch dieselben sehr ergriffen worden sein. Mit Martin Schaffner endet die Blüthezeit der Ulmer Malerkunst in einer Zeitperiode, in der überhaupt die bildenden Künste in Deutschland bereits zu sinken und zu zerfallen anfingen. —

Große Verwandtschaft mit den Ulmer Meistern haben die Maler Augsburgs aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auch bei ihnen zeigt sich der Einfluß der Eyck'schen Schule. Ein kräftiger, lebendiger Geist spricht aus ihren Bildern, die voll Ausdruck und Würde und großer technischer Vollendung sind. Besonders sind ihre weiblichen Köpfe voll Anmuth, Schönheit und überraschender Zartheit. An der Spize dieser Maler steht Hans Holbein der Großvater (1459—1499), der sich ohne Zweifel unter dem Einfluß der Ulmer Meister entwickelte und jene anmuthige, durch warmes, gesättigtes Kolorit ansprechende Kunstweise begann, welche von seinen Nachkommen weiter entwickelt und zu großer Vollendung gebracht wurde. Von ihm sind noch zwei Bilder erhalten; das eine vom Jahre 1459, „eine Madonna mit dem Christkinde;" sie sizt auf einer Rasenbank, von Blumen und Vögeln umgeben, den Hintergrund bildet eine Landschaft. Das zweite, vom Jahre 1499, stellt die Kirche St. Maria maggiore dar. Ueber derselben sieht man die Krönung Maria's, links die Geburt Christi, rechts die knieende Dorothea, welche mit dem Schwerte hingerichtet wird. Aus diesen

beiden Bildern ergibt sich, daß dieser älteste Holbein ein Maler von ausgezeichnetem Talente war, begabt mit Sinn für Anmuth in den Formen und für Harmonie in der Färbung. Erstere erkennt man besonders in den feinen, lieblichen Frauenköpfen. Auch die Gestalten haben im Ganzen gute, schlanke Verhältnisse, fließend volle Formen und richtig gefühlte Bewegungen. Die Karnation der Männer ist bräunlich, die der Frauen, Engel und Kinder zart und blühend. Der Faltenwurf ist fließend und in den Bewegungen rundlich. —

Von größerer Bedeutung ist sein Sohn Hans Holbein, der Vater oder der ältere genannt. Wahrscheinlich wurde er zwischen den Jahren 1450 und 1460 geboren. Ueber seine Wirksamkeit als Maler haben wir nur Nachrichten von 1495 bis 1507. Sicherlich hat er aber auch schon früher in Augsburg gearbeitet. Von seinen wichtigsten Bildern sind noch erhalten vom Jahre 1495 eine Tafel mit der Dreifaltigkeit, mit einigen Heiligen und sechs Darstellungen aus der Passion, vom Jahre 1502 „die Verklärung Christi" und von 1504 „die St. Paulskirche". In den Jahren 1500 und 1501 malte er zu Frankfurt am Main für die Dominikanerkirche acht große Tafeln mit Vorgängen aus der Leidensgeschichte Christi, einen Stammbaum der seligsten Jungfrau Maria, ein kleines Abendmahl und Vorstellungen aus der Passion. Von 1503 bis 1507 malte er zu Augsburg. Später soll er den Auftrag erhalten haben, das Rathhaus in Basel auszuschmücken, was wohl Veranlassung gegeben haben mag, daß er sich hier mit seiner Familie niederließ. Im Jahre 1526 soll er daselbst gestorben sein. — In seinen Werken, wie auch in denen seines jüngern Bruders Sigmund, herrscht noch die liebenswürdige Milde und die ideale Richtung vor, welche an die Werke Martin Schongauers erinnern. In den Bildern seines Sohnes, des jüngern Hans Holbein, erscheint diese ideale Richtung nur noch ganz entschieden in den Christusköpfen, während sonst, sei es in der Anmuth der Frauen oder der Würde der Heiligen, ein gewisser Naturalismus vorherrscht, der nur durch die Milde des Farbenauftrags gemildert wird. Dagegen zeigt sich in den Werken des ältern Hans Holbein jenes phantastische Element, das bei mehrern Meistern dieser Zeit her-

vortritt. Durch dasselbe wußte er seinen Werken ein erhöhtes Interesse zu verleihen, indem er sein und seiner Zeit Leben glücklich in seine religiösen und kirchlichen Darstellungen einzuflechten wußte. In der „Dornkrönung" zum Beispiel findet sich eine Anspielung auf das Verhältniß des Meisters zur Stifterin dieses Bildes, Thekla, zu der er, ehe sie ins Kloster ging, eine starke Neigung gehabt haben soll. In der Mitte des Bildes sizt nemlich eine blühende Jungfrau, die nur vom Rücken gesehen wird, in weiblicher Tracht, und auf der Lehne des Stuhles steht ihr Name, „Thekla." Ein Mann mit zwei Knaben steht links als Zuschauer, nicht weit entfernt von Thekla. Man erkennt in ihm den Vater Holbein mit seinen beiden Söhnen, Ambrosius und Hans. Ueberhaupt liebte er es, die Bildnisse damals lebender, ausgezeichneter Personen in seinen sonst rein religiösen Darstellungen anzubringen. In seiner „Verklärung Christi" zum Beispiel erblickt man die Porträte des Stifters Ulrich Walther, seiner Frau und Kinder. —

Der ausgezeichnetste unter den Augsburger Malern ist ohne Zweifel Hans Holbein der jüngere (1498 — 1554). Es ist so viel als gewiß, daß er im Jahre 1498 in Augsburg geboren wurde, den ersten Unterricht in der Malerei bei seinem Vater, Hans Holbein dem ältern, genoß, und sich bis zum Jahre 1516 in Augsburg aufhielt. Seine Bilder aus dieser Zeit, „die Maria und Anna, auf einer Bank sizend und das Jesuskind in der Mitte haltend, die Kreuzigung Petri, das Marterthum der heiligen Katharina, und ein Wunder des heiligen Bischofs Ulrich" zeigen ein feines Naturgefühl und eine gewandte, dem Vater Holbein entlehnte Technik. Ist schon in seinen im Jahre 1515 und 1516 in Augsburg gefertigten Bildern ein großer Fortschritt bemerklich, da die Darstellung bereits lebendiger, die Zeichnung feiner und voller ist, und die Färbung jenen klaren, warmbraunen Ton hat, den alle Jugendbilder dieses Meisters haben und den er später in einen wahrern und kühlern umwandelte; so scheint die schöne, herrliche Natur in der Schweiz, und namentlich in der Gegend von Basel, wohin ihn sein Vater mitnahm, sein feines Naturgefühl angeregt und ausgebildet zu haben. Er ahmte die Natur getreu und gewissenhaft nach, und hierin, in der naturgetreuen Darstellung,

hat er wirklich Bewunderungswürdiges geleistet. Im Jahre 1517 schmückte er zu Luzern das neugebaute Haus des Bürgermeisters Hartenstein mit Darstellungen aus der römischen Geschichte. Im Anfang der zwanziger Jahre zierte er den Rathhaussaal zu Basel mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Er führte aber ein sehr ungeordnetes Leben, blieb oft Tage lang in den Wirthshäusern sizen und ging nicht eher an die Arbeit, bis Noth und Mangel ihn dazu zwangen. Seine mißliche Lage, seine arme, zahlreiche Familie und geringer Verdienst bewogen ihn endlich, dem Rathe des brittischen Gesandten in Basel, Grafen v. Arundel, zu folgen und nach London zu reisen. Im Jahre 1526 begab er sich mit Empfehlungsschreiben des berühmten Erasmus von Rotterdam durch die Niederlande nach London, und wurde von dem Großkanzler Thomas Morus, der ihn auf bessere Wege zu führen suchte, freundschaftlich in sein Haus aufgenommen. Dieser vortreffliche Mann, bei dem er zwei Jahre in Zurückgezogenheit lebte, empfahl ihn am Hofe Königs Heinrich VIII. Der König zog den Holbein an den Hof, belohnte ihn königlich für seine Bilder und überhäufte ihn mit Gunstbezeigungen. Unter Anderm wird erzählt, daß der König jenem zudringlichen Lord, der den Holbein in seiner Werkstätte sehen wollte, von Lezterm bei diesem Besuche etwas gar zu derb und handgreiflich traktirt wurde und nun beim Könige auf dessen Bestrafung drang, erwiedert habe: „Ich verbiete Ihnen, an diesem Künstler Rache zu nehmen; Sie müssen wissen, daß zwischen Ihnen und ihm ein ungeheurer Unterschied stattfindet. Aus sieben Bauern kann ich sieben Lords, wie Sie, erschaffen; aber aus sieben Lords keinen einzigen Holbein.“ Wirklich wußte sich Holbein in der Gunst des launigen und despotischen Königs bis zu seinem Tode zu erhalten. Nachdem er nun hier am Hofe mehrere vortreffliche Arbeiten vollendet und große Summen Geldes verdient hatte, reiste er nach Basel und befreite seine Familie aus Mangel und Sorgen. Von da begab er sich wieder nach London zurück, schmückte die Zimmer des königlichen Palastes mit den köstlichsten Gemälden, machte eine Reise nach Frankreich, ließ sich aber vom Jahre 1538 nicht mehr im Kreise seiner Familie sehen und starb endlich zu London an der Pest im Jahre 1554. —

Holbein der jüngere ist besonders ausgezeichnet als Porträtmaler. Sein inniges, unbefangenes, höchst vollendetes Anschliessen an die Natur ist in allen seinen Bildnissen zu erkennen. Heinrich VIII., dies königliche Ungeheuer, das sich gewöhnlich von seinen Gemahlinnen durch das Schwert trennte, ließ die Porträts von fünf seiner Gemahlinnen durch ihn fertigen, nur das der sechsten findet sich nicht. Auch das Bildniß der Herzogin Christina, Wittwe des Franz Sforza von Mailand, ließ er sich malen. Holbein fertigte es in drei Stunden und dasselbe gefiel dem Könige so sehr, daß er sich sogleich um ihre Hand bewarb. Dieselbe ließ ihm aber zur Antwort sagen, wenn sie mehrere Köpfe hätte, so stände Einer dem Könige zu Diensten. Allein sie habe nur Einen zu verlieren und könne deßhalb seinen Vermählungsantrag nicht annehmen. Auch das Porträt des Königs Heinrich und seines Nachfolgers Eduards VI. malte er. Sechzehn Porträte, und unter diesen das der Johanna Seymour und des Erasmus, sollen sich in der k. k. Galerie zu Wien befinden. Seine Porträte können denen Raphaels und Titians an die Seite gestellt werden; sie zeichnen sich durch Wahrheit der Auffassung, Feinheit des Naturgefühls und Genauigkeit der Durchbildung aus. Dabei weiß er alle Einzelnheiten sehr sorgfältig zu behandeln, und geht seinen Zeitgenossen durch größere Fülle und Schönheit der Formen und ein wärmeres, kräftigeres Kolorit voran. Der größte Schaz seiner Werke findet sich gegenwärtig auf der Bibliothek zu Basel und im königl. baierischen Museum zu München. In England finden sich, im Verhältniß zu dem, was er daselbst leistete, wenig Werke von seiner Meisterhand. Die calvinistische Wuth gegen Kunstwerke zerstörte, wie in Basel, so auch in England, viele von Holbeins Bildern, und zerstreute das, was in den königlichen Schlössern sich befand, durch öffentliche Versteigerungen in alle Welt. Im Jahre 1666 verzehrte ein Brand in London gegen 4000 Häuser und mit diesen auch noch viele übriggebliebene Holbein'sche Werke. Einunddreißig Jahre später brannte der Palast von Whitehall und 130 Häuser der angesehensten Edelleute nieder, und so ging noch der Rest der königlichen Kunstsammlungen zu Grunde. —

Als der edle Thomas Morus, Holbeins Freund und großer

Wohlthäter, der im Besize vieler vortrefflichen Kunstwerke war, ein Opfer seiner unerschütterlichen Tugend, auf Befehl Heinrichs VIII. enthauptet und sein Eigenthum confiscirt wurde, ward Morus Bild zum Fenster hinausgeworfen und die andern Holbein'schen Bilder verkauft, von denen der größte Theil später verbrannte. —

Wohl das schönste und anziehendste Gemälde Holbeins hängt in der königlichen Galerie zu Dresden. Die Familie des Basler Bürgermeisters Jakob Mayer liegt vor der in einer Nische stehenden Himmelskönigin, mit dem Christkinde auf ihrem Arme, auf den Knieen. Hier, wie in all seinen Bildern, zeigt sich die sprechendste, lebendigste Naturwahrheit. Jakob Mayer, Bürgermeister der Stadt Basel, kniet mit seinen beiden Söhnen zur rechten Seite der heiligen Jungfrau; ihm gegenüber seine Gattin mit ihrer Tochter und Mutter. Das Kostüm ist treu beobachtet, die knieenden Gestalten sind bis ins Einzelnste so dargestellt, daß man sie nicht besser und vollkommener hätte malen können. Es ist zwar, wie auch in seinen andern Werken, die realistische Richtung die vorherrschende, und eine vollendete künstlerische Durchbildung sowohl in den würdevollen Formen, als in dem schönen, einfachen, aber doch kräftigen Kolorit wahrzunehmen. Aber man bemerkt auch in seinen Bildern ein zartes Verstehen geistiger Schönheit. Auf dem Antliz der heiligen Jungfrau und in ihrer ganzen Gestalt ist Ruhe der Seele und heiliger, göttlicher Friede zu lesen. Man erkennt jenen keuschen, frommen, ächt germanischen Sinn, der sich von dem Irdischen und Menschlichen zu Etwas Höherm aufschwingt, der das Menschliche stets mit dem Göttlichen verbindet, und in dieser höhern Beziehung alles Wirklichen auf das Göttliche sein Glück und seine Seligkeit findet. Eben deßhalb ist die Auffassung der Natur und des Lebens in seinen Bildern nicht blos eine gewöhnliche, alltägliche, sondern eine höchst großartige und tiefe. Von diesem Standpunkte aus sind denn auch die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte des berühmten Todtentanzes aufzufassen. Wir erblicken hier nicht blos ein sprechendes Bild der Natur, des Lebens und seiner wechselnden Formen; wir glauben, daß die Darstellung nicht blos eine humoristische, ironische ist, sondern

daß ihr eine tiefere Auffassung und Bedeutung zu Grunde liegt. Oder auf wen hat zum Beispiel die Lieblichkeit und Anmuth der weiblichen Figuren, deren Glieder so schön, so zart gebaut sind, nicht einen ergreifenden, bleibenden Eindruck gemacht, wenn er diese zarten Wesen zugleich als Opfer des unerbittlichen Todes, jenes phantastischen Gerippes, das überall, in Freude und Leid, hineingreift und die Blüthe des Lebens an der Wurzel abschneidet, betrachtete?

Leider war unser Holbein, auf den die Deutschen mit Recht stolz sein dürfen, zu lange aus seinem Vaterlande abwesend, weßhalb er für die deutsche Kunst nicht in dem Maaße wirksam war, als es sonst der Fall gewesen wäre. Immerhin glauben wir nicht zu viel zu behaupten, wenn wir sagen, daß durch Holbein und Albrecht Dürer die deutsche Kunst ihre höchste Blüthe erlebte. —

Als bedeutende Maler Augsburgs verdienen noch angeführt zu werden: Hans Burgkmaier (1473 — 1559) und Christoph Amberger. Hans Burgkmaier wird bald für einen Sohn, bald für einen jüngern Bruder des Thomas Burgkmaier, dessen Werke dem strengern Style der damaligen Malerei entsprechen und Etwas Derbes, Herbes haben, ausgegeben, und zeichnet sich durch eine treffliche, den bessern Augsburger Meistern eigenthümliche Behandlungsweise aus. Er besaß ein weit grösseres Talent, als sein Vater Thomas, und seine Bilder aus seiner besten Zeit, ehe er dem italienischen Einfluß erlag und einer gewissen Manier verfiel, haben einen eigenthümlichen Charakter von Würde und Großheit. Daß er ein Schüler des Albrecht Dürer war, ist durchaus unbegründet, obwohl damit nicht in Abrede gestellt werden soll, daß dessen Behandlungsweise bei seinen Zeichnungen für Holzschnitte einigen Einfluß auf ihn ausgeübt habe. Unser Hans bildete sich nach den besten Augsburger Meistern. Dies ersicht man ganz deutlich an einem Bilde von ihm, das er im Jahre 1501 verfertigte und sich in der Galerie Augsburgs befindet. Das Bild stellt Maria als die Königin der Heiligen dar. Maria sitzt bei Christus auf einem reichen Throne, von musicirenden Engeln und vielen Heiligen umgeben, in leuchtender Glorie. Zu den Seiten und unter dieser Darstellung

befinden sich reihenweis gruppirte Halbfiguren von Heiligen, die in verschiedene Klassen eingetheilt sind. Maria erscheint, als die Königin der Armen, in Blau gekleidet, der Büßenden in Braun, der Propheten in Gelb, der Apostel in Lackroth, der Martyrer in Hochroth, der Beichtiger in Grün, der Jungfrauen in Weiß. Die Hauptfiguren haben Etwas Würdevolles im Ausdruck und eine sehr feierliche Haltung. Die Färbung ist meist kräftig, öfters von harmonischer Zusammenstellung, doch ohne jene Milde und jenen Schmelz, wie bei dem alten Holbein, und ist noch weiter entfernt von jener Feinheit des Kolorits des jüngern Holbein. Die Zeichnung hat Etwas Derbes, ist nicht immer correct, doch stets charakteristisch. Diese mit lebendiger Charakteristik verbundene Strenge und Schärfe zeigt sich auch in andern Werken von ihm, z. B. in den lebensgroßen Figuren des heiligen Johannes des Evangelisten und des Täufers, und in den Porträten einer Prinzessin von Baden und des Herzogs Wilhelm von Bayern, welche die königliche Galerie zu München aufweist. —

Christoph Amberger (1490 — 1563) gehört, obgleich er ein geborner Nürnberger ist, doch zu den Augsburger Malern. Er bildete sich nemlich unter den beiden Holbein aus und brachte den größten Theil seines Lebens in Augsburg zu. Seine Bilder sind nicht mehr mit der Strenge der alten Schule behandelt, sondern zeichnen sich durch feine, lebensvolle Auffassung, zarten, frommen Ausdruck, würdige Haltung und besonders durch fein gebildete Köpfe und einen zarten Farbenton aus. Sein weiches, gemüthliches Wesen zeigt sich in mehrern historischen Darstellungen in der Morizkapelle zu Nürnberg und in der St. Annakirche zu Augsburg. —

Eine von der Malerei der schwäbischen Künstler wesentlich abweichende Richtung zeigt sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bei den fränkischen Malern, unter denen die Nürnberger den ersten Rang behaupten, nicht allein durch den Wohlgemuth und seinen noch größern Schüler Albrecht Dürer, der durch die Originalität des Geistes und den Reichthum der Phantasie ohne Zweifel die erste Stelle unter den Malern Deutschlands im 16. Jahrhundert verdient, sondern auch durch die noch unbenannten und kaum gekannten Meister aus dem 15. Jahr-

hundert, die, gleich den rheinischen, einen Schönheitssinn entwickelten, der leider mit der Zeit in Deutschland immer mehr verloren ging. Der charakteristische Unterschied zwischen den schwäbischen und fränkischen oder Nürnberger Künstlern (in Nürnberg hatten sie ihren Hauptsiz) besteht hauptsächlich darin, daß in Franken die Absicht und das Streben der Kunst mehr auf Individualisirung des Lebens in dessen mannigfaltigen Erscheinungen ging, während in Schwaben die Kunst mehr im Ausdruck einer schönen Stimmung sich gefiel; daher treffen wir dort energische und mannigfaltige Charakteristik, scharfe und bestimmte Formenzeichnung, hier heitere Milde und ein weiches, durchgebildetes Kolorit; dort einen reichern Umfang, hier größere Beschränktheit in künstlerischer Erfindung; dort tüchtigere Anordnung, hier die ächtere Karnation.

Die berühmtesten, ausgezeichnetsten unter den fränkischen Malern sind Michael Wohlgemuth und sein Schüler Albrecht Dürer. Ersterer wurde 1434 geboren und stammte aus einer Nürnberger Familie, von der bereits mehrere Glieder als Künstler sich ausgezeichnet hatten. Er war nicht blos Maler, sondern auch Holzschneider. Die meisten seiner Arbeiten sind aber durch die Länge der Zeit zu Grunde gegangen, so daß die übrig gebliebenen zu den größten Seltenheiten gehören. In den noch vorhandenen Werken, von denen wir nur das Altarblatt mit Scenen aus der Leidensgeschichte Christi in der Stadtkirche zu Schwabach, ein kostbares Gemälde mit doppelten Flügeln in der k. k. Galerie zu Wien und die Tafeln des Hauptaltars in der Marienkirche zu Zwickau anführen, zeigt er sich als einen ächt deutschen Maler. Jenes ernsthafte, gerade, kräftige Wesen, das er an den Deutschen seiner Zeit wahrnahm, wußte er scharf und entschieden darzustellen. Man sieht bei ihm, besonders in seinen frühern Werken, unverkennbar den Einfluß der Eyck'schen Schule, hauptsächlich in jenen Gestalten, die nicht dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, sondern eine mehr ideale Charakteristik forderten, z. B. seine Madonnen, Christusköpfe u. dergl. In diesen erblickt man den Ernst und die höhere Würde der scharfen, geschnittenen Eyck'schen Gestalten. Im 15. Jahrhundert wurde die deutsche Kunst immer phantastischer, welches phantastische

Wesen wohl mit jenem satyrischen Humor zusammenhängt, der von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Anfange des 16. in ganz Deutschland einheimisch war und sich in Fastnachtspielen und Schwänken sehr derb äußerte. Dies phantastische Wesen wurde von den Nürnberger Meistern, und besonders von unserm Wohlgemuth, obwohl auch bei ihm noch abenteuerliche Frazen und caricaturartige, phantastische Gestalten vorkommen, durch ihr derbes, treues Anschließen an die Natur und das sie umgebende Leben mehr verdrängt, und erscheint weit gemäßigter, als bei andern Meistern. In seinen spätern Werken erscheint das scharfe, geschnittene Wesen, das seinen frühern Bildern eigen war, bedeutend gemildert; das Kolorit ist wärmer und kräftiger; ja es ist sogar eine gewisse Anmuth der Form, Zartheit des Ausdrucks und ein Hinneigen und Streben nach edlerer Schönheit ersichtlich. Dies beweisen die Frauenköpfe der heiligen Elisabeth, Ursula und Katharina, welche auf den innern Flügeln eines Altargemäldes in der k. k. Galerie des Belvedere zu Wien abgebildet sind, und in deren Gesichtern eine gewisse Milde und Anmuth ausgedrückt ist. Dies Bild vollendete Wohlgemuth im Jahre 1511 und starb acht Jahre darauf, anno 1519; dasselbe gehört somit zu seinen spätern Werken. —

Zu einer viel höhern und bedeutsamern Entwicklung und Vollendung ward die nürnbergische Malerei durch Albrecht Dürer, den Hauptrepräsentanten der deutschen Kunst jener Zeit, gebracht (1471 — 1528). Albrecht Dürer wurde im Jahre 1471 in der freien Reichsstadt Nürnberg geboren. Sein Vater, ein geschickter Goldschmidt, nahm ihn frühzeitig in seine Werkstatt, um ihn in seinem Geschäfte zu unterrichten. Obwohl er keinen Beruf zu einem Goldschmidt in sich fühlte, so gehorchte er doch dem Willen seines Vaters aus Liebe zu ihm. Im Zeichnen machte er so bedeutende Fortschritte, daß er in seinem dreizehnten Jahre bereits sein eigenes Porträt in halber Gestalt auf Pergament zeichnete, und drei Jahre nachher das Leiden Christi in sieben Darstellungen ausführte. Im Jahre 1486 gab ihn sein Vater dem Wohlgemuth in die Lehre, bei dem er drei Jahre blieb. Nach erstandener Lehrzeit wollte er fremde Meister und ihre Werke kennen lernen; er begab sich daher im Jahre 1490 auf

die Reise und durchwanderte in vier Jahren als Gesell einen großen Theil von Deutschland und den Niederlanden. In Colmar nahmen ihn die Brüder des Martin Schongauer freundlich auf und hier sah er mehrere Werke dieses verstorbenen Meisters. Vom Jahre 1494 an, wo er in seine Heimath zurückkehrte und sich mit der Tochter des Hans Frei verheirathete, arbeitete er selbstständig in seiner Werkstatt und fertigte zuerst eine Kreuzigung Christi und mehrere Gemälde, die bei ihm bestellt wurden. Seine Leistungen bestanden bis zum Jahre 1500 in Goldschmidtsarbeiten, Zeichnungen und Malereien. Plözlich erscheint er nun auch als vollendeter Kupferstecher, und auch die Holzschneidekunst erhielt eine größere Ausbildung durch ihn. Im Jahre 1505 entschloß er sich, auf Anrathen seines Freundes Pirkheimer, nach Venedig zu gehen. Hier hielt er sich längere Zeit auf und malte für die deutsche Gesellschaft den heiligen Bartholomäus, welches Gemälde durch seine Farbenpracht und fleißige Ausführung großes Aufsehen machte. Bald darauf fertigte er einen „Ecce homo", eine heilige Jungfrau und eine Krönung derselben, wodurch er den Neid der venetianischen Maler in einem Grade erregte, daß er sogar befürchtete, von ihnen vergiftet zu werden. Nur Johann Bellini, den er kennen lernte, steht bei ihm in großem Ansehen, da er selbst von ihm schreibt: „Der hat mich vor vill Gentilomen fast gar ser gelobt, er wolt gern Etwas von mir haben und ist selber zw mir kumen und hat mich gepetten, ich soll Im etwas machen, er wols voll tzalen. Und sagen mir die Lewt alle wy es ein so frumer Man sey, daß ich Im gleich günstig pin. Er ist ser alt und ist noch der Pest Im Gemell." Nach einem Jahre kehrte er in seine Heimath zurück und fertigte die „berühmte Himmelfahrt Mariä" und eine Anbetung der Könige. Ersteres Bild ging leider durch Brand zu Grunde. Im Jahre 1511 vollendete er für seine Vaterstadt die heiligste Dreifaltigkeit, welche zu seinen Hauptwerken gehört. Im nemlichen Jahre gab er drei große Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus, die große und kleine Passion und das Leben der Maria. Diese Werke gehören zu den vorzüglichsten, welche von Dürers Arbeiten auf uns gekommen sind; in ihnen zeigt sich Sinn für Schönheit, Adel und einfache Würde, und die Elemente phan-

tastischer und gemeinbürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stellung ein. Der leidende Heiland auf dem Titelblatt der großen Passion, nackt mit der Dornenkrone auf einem Steine sizend, ist eine Gestalt von höchstem Adel und schöner Fülle. Christus ringt die Hände und wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer. Seine Kreuztragung hat viel Aehnlichkeit mit der Raphaels und hält einen Vergleich mit derselben aus. Die Gestalt Christi ist sehr würdevoll und der eigentliche Mittelpunkt der Handlung. Es zeigt sich aber gerade in dieser Kreuztragung recht deutlich der Unterschied zwischen der italienischen und deutschen Malerei. Die italienische Kunst hatte mehr oder weniger das plastische Motiv, die Vollendung der einzelnen Gestalt im Auge. Die deutsche suchte die Schönheit im Ganzen, wo der Mensch nur ein Theil des Bildes, nur ein Ton in dem ganzen Akkorde war, der grell oder dissonirend sein durfte. — Der Leichnam Christi, der nach der Abnahme von den Seinigen betrauert wird, ist eine sehr durchdachte Komposition und darf den Kompositionen der größten italienischen Meister an die Seite gestellt werden. — In der kleinen Passion, die aus 37 Blättern besteht, ist der Abschied Christi von seiner Mutter durch die herrliche Gewandung ausgezeichnet. Das Bild „Christus im Gebet am Oelberg" ist voll des tiefsten, innigsten Gefühls, voll Würde und Schönheit. — Im Leben Maria's tritt mehr das Element der Anmuth und Lieblichkeit hervor. Wir werden in die zarten, häuslichen Verhältnisse des Lebens eingeführt, und hier zeigt sich Dürer als Meister, der wenig seines Gleichen hat. Kompositionen von vorzüglicher Schönheit sind: „Joachim und Anna, die Geburt Mariä," eine Darstellung voll anziehender Naivetät. Wir werden gleichsam in eine nürnbergische Wochenstube geführt, in eine zahlreiche Versammlung von Frauen und Mägden, und werden unwillkürlich an eine ähnliche Darstellung desselben Gegenstandes von Ghirlandajo erinnert. — In den Jahren von 1512 — 1520 war er abwechselnd bald mit dem Pinsel, bald mit dem Grabstichel beschäftigt, oder er zeichnete die Fülle seiner Gedanken auf Holzstöcke, um sie von Andern ausarbeiten zu lassen. Die Holzschneidekunst erhielt durch ihn eine bedeutende Vollkommenheit.

Jene trockenen, steifen und ärmlichen Arbeiten Wohlgemuths nehmen hier eine andere Gestalt an, Zeichnung, Licht und Schatten sind bestimmt, die Umrisse haben mehr Geschmack und Biegsamkeit. In der gleichen Zeit erschien eine Reihe von Kupferstichen mit Darstellungen von Madonnen und Aposteln. —

Im Jahre 1520 machte er in Begleitung seiner Frau eine Reise in die Niederlande, kam mit vielen Künstlern und berühmten Männern zusammen; es scheint aber, daß die dortigen Meister keinen besondern Eindruck auf ihn machten. Nach seiner Rückkehr in seine Vaterstadt, die im Jahre 1521 erfolgte, erscheint er als Künstler, je mehr er sich dem Ziele seines Lebens näherte, um so größer und vollendeter. Nicht das Geräuschvolle der Komposition, noch das Lebendige der Farben, was ihn in seinen frühern Jahren befriedigt hatte, ist in seinen spätern Werken sichtbar. Einfache Größe und Wahrheit ist das Ziel, wonach er jezt strebte, und das Gelingen dieser Aufgabe sieht man in zwei großen, zusammengehörigen Werken vom Jahre 1526, das eine mit dem Apostel Paulus und Evangelisten Markus, das andere mit dem Apostel Petrus und Evangelisten Johannes, vier lebensgroßen Figuren. Diese zwei Bilder sind das lezte großartige Werk, das lezte von Bedeutung, das unser Meister geschaffen hat. Im Jahre 1528 starb er. —

Albrecht Dürer zeichnete sich nicht durch jene gemüthlich ideale Richtung aus, die wir bei den schwäbischen Malern, namentlich bei Schongauer und Zeitblom, treffen, sondern er zeigt in seinen Werken denjenigen Charakter, den seine mehr verständige Richtung und seine reichere Phantasie bewirkten. Ihm war die Wahrheit der Auffassung, der Ausdruck des Lebens in seiner Mannigfaltigkeit, Kraft und Strenge weit wesentlicher, als die Anmuth und Lieblichkeit frommer Stimmungen. Das individuell Wirkliche darzustellen, hielt er für seine Hauptaufgabe, nicht sowohl das besonders Edle und Schöne, als vielmehr das überall Bestimmte und Eigenthümliche, das in der Gestalt sich verkörpernde Innerliche an Allem, selbst am Häßlichen und bis ins Verzerrte, wo zulezt die Wahrheit mit der Schönheit zu Ende geht. Darum steht seine Kunst, troz aller Härten in der Zeichnung des Nackten und der Gewandung, troz der

Mängel der außerordentlichen Färbung, so hoch und angesehen bei Mit- und Nachwelt. Seine Figuren in seinen Bildern sind wie wirkliche Menschen, die zusammen reden. Ein jeder ist so eigenthümlich gestempelt, daß man ihn aus einem großen Haufen heraus kennen würde, ein jeder so aus der Mitte der Natur genommen, daß er ganz und gar seinen Zweck erfüllt. Keiner ist mit halber Seele da, wie man es öfters auf sehr zierlichen Bildern anderer Meister späterer Zeiten sehen kann; jeder ist im vollen Leben ergriffen und so auf die Tafel gleichsam hingestellt. Wer klagen soll, klagt; wer zürnen soll, zürnt; wer beten soll, betet. Alle Figuren reden und reden laut und vernehmlich. Kein Arm bewegt sich unnüz, oder blos zur Füllung des Raumes, oder um das Auge zu ergözen. Alles ist an seinem rechten Plaze und spricht uns mit Macht an, daß der Sinn und die Seele des Ganzen recht fest und bleibend unserm Geiste sich einprägt. Vergleichen wir die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts mit unserm Albrecht Dürer und überhaupt mit allen alten, ächt deutschen Malern, so kommt es uns vor, als ob leztere die Malerkunst weit ernsthafter und würdiger, als eine wichtige, heilige Sache behandelt hätten. Wir sehen sie gleichsam ernstlich nachdenkend vor ihren angefangenen Bildern stehen, bedächtlich überlegen, welche Mienen und Stellungen den Zuschauer wohl am stärksten und sichersten ergreifen und seine Seele beim Anblicke am mächtigsten bewegen möchten, und wie sie dann mit inniger Theilnahme, mit Liebe und Ernst die ihrer lebhaften Phantasie befreundeten Wesen auf die Tafel treu und langsam auftragen. In späterer Zeit scheint sich dieser Ernst, diese Theilnahme verloren zu haben. Man arbeitete für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern angenehm unterhalten und gekizelt sein wollten; man strebte, ein Gemälde aus recht vielen bunten, lieblichen, täuschenden Farben zu machen; man haschte nach Effekt durch Licht und Schatten, durch wizige und originelle Gedanken und Einfälle. Aber leider scheinen alsdann die Menschenfiguren öfters nur um der Farben und des Lichtes willen, ja man könnte sagen, als ein nothwendiges Uebel im Bilde zu stehen. Die Kunst stieg von ihrem erhabenen Standpunkt herab und übte ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne.

Eine derartige glänzende, gleißende Schönheit darf man allerdings in Albrechts Figuren und Bildern nicht suchen, auch keine künstliche Anordnung, wie bei andern Künstlern. Unbefangene Einfalt und tiefer, seelenvoller Ausdruck charakterisiren all seine Bilder und entschädigen für das Mangelhafte hinlänglich. Er spricht in all seinen Werken sein gesundes, reines Gemüth aus. Wir möchten ihn einem Redner vergleichen, der sich durch Gedankenreichthum und Tiefe der Gedanken auszeichnet, der aber seine Worte nicht zierlich und wohlklingend zusammenstellt und am Ende gar noch eine widerliche Aussprache hat. Der Vernünftige wird den Redner bald wegen der Tiefe und des Reichthums seiner Gedanken zu schäzen wissen und ihm unwesentliche Mängel gerne nachsehen. Allerdings ist die Zeichnung, besonders des Nackten und der Gewandung, hart bei Dürer, seine Färbung hat mannigfache Mängel, sie ist nicht eine Nachahmung der vollen, kräftigen Weise, in der uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein Spiel der Phantasie in Glanz und Licht, welches das Auge auf magische Weise reizt, aber nicht die eigentliche Schönheit und Wahrheit der Gegenstände schauen läßt; Dürer konnte der allgemein phantastischen Richtung seiner Zeit nicht entsagen; fast in all seinen Werken zeigt sich sein Hang zum Phantastischen; am widerlichsten spricht uns aber an, daß er alle Figuren, selbst in geschichtlichen Darstellungen unserer heiligen Religion, in die Tracht seiner Zeit kleidet und allen die altfränkischen Kleider anlegt. Allein wir müssen wohl bedenken, Albrecht sucht seinen Bildern seinen Athem, seinen Geist einzuhauchen, und darum hüllt er sie in die bekannten, geliebten Formen seiner Welt und seines Gesichtskreises. Damals war der Deutsche noch ein ganz eigenthümlicher, ausgezeichneter Charakter. Und diesen ächt deutschen Charakter, dieses ernsthafte, gerade, kräftige Wesen des Deutschen weiß Albrecht seinen Bildern in der Gesichtsbildung und im ganzen Aeußern zu verleihen. Später ist dieser fest bestimmte deutsche Charakter und ebenso auch die deutsche Kunst verschwunden. Und gerade das macht unsern Albrecht groß, daß er ein vaterländischer, ächt deutscher Künstler ist. Hätte er den Raphael und seine ideale Schönheit nach-

geahmt, wir hätten keinen Dürer mehr; sein Blut war ein deutsches und kein italienisches. Er war nicht für die Erhabenheit und das Ideale Raphaels geboren, er hatte daran seine Freude und Lust, uns die Menschen zu zeigen, wie sie wirklich um ihn her waren, und das ist ihm vortrefflich gelungen. Dennoch haben Dürer und Raphael bei genauerer Betrachtung ihrer Werke Etwas mit einander gemein, das nemlich, daß beide ganz einfach und ohne Umschweife das innere Seelenleben des Menschen klar und deutlich vor Augen führen. Freilich hat unser deutscher Maler nicht das Weiche, die schönen, zarten, idealen Formen Raphaels; im Gegentheil, er hat Etwas Steifes, Trockenes. Man findet bei ihm nicht jene himmlische Schönheit, mit der man bei den Werken Raphaels so zu sagen überfüllt wird, und bei deren Anblick man lieber schweigen als sprechen möchte und sich so selig fühlt. Die Bilder unseres Dürer befriedigen und sättigen nicht. Dennoch verdient er, wegen des unerschöpflichen Reichthums seines Geistes, wegen seiner feinen Auffassungsgabe, mit der er das Leben bis in seine feinsten Nüancen zu verfolgen wußte, wegen seines lebhaften Gefühls für das Feierliche, wie für die Aeußerungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit, und besonders wegen des Adels seiner Gesinnungen und seines sittlichen Bewußtseins, wodurch seine Darstellungen ein so würdevolles, anziehendes Gepräge erhalten, mit Recht den größten Meistern zur Seite gestellt zu werden. Selbst Raphael fühlte sich, nach dem Berichte Vasari's, geistig mit Dürer verwandt, und betrachtete mit Wohlgefallen die redlichen und treuen Arbeiten des alten Deutschen. Wie sehr die Italiener unsern Dürer zu schäzen wußten, beweist eine Aeußerung Raphaels, die er beim Anblick eines seiner Gemälde gethan haben soll: „Wahrlich," soll er ausgerufen haben, „dieser würde uns alle übertreffen, wenn er, wie wir, die Meisterwerke der Kunst vor Augen hätte." Nicht minder zeigen auch die vielen Nachbildungen, welche die Italiener nach seinen Kupferstichen herausgaben, wie hoch sie die Werke Dürer's schäzten. Und wie unsere Zeitgenossen den berühmten Meister zu würdigen verstehen, das hat der Albrecht Dürer-Verein, der sich in Nürnberg gebildet hat, bewiesen. Durch dessen Bemühung wurde des Königs Ludwig von Bayern Vor-

schlag, zur dritten Säkularfeier des Künstlers eine broncene, lebensgroße Statue desselben in seiner Vaterstadt zu errichten, soweit in Ausführung gebracht, daß am 7. April 1828 der Grundstein auf dem Milchmarkte Nürnbergs, wo das Haus stand, in dem Dürer geboren wurde, lebte, wirkte und starb, feierlich gelegt werden konnte. Künstler aus allen Gegenden eilten zu dieser Feier herbei, und auch in andern Städten Deutschlands wurde dieses Fest gefeiert. Von den Werken Dürers sind leider viele durch Unglück oder Versehen zu Grunde gegangen; aber doch finden sich, nach 300 Jahren, noch viele im besten Zustand in und außer Deutschland. Am gelungensten sind seine einfachen Darstellungen. —

Dürer hatte eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachahmern. Dieselben suchten jedoch mehr, wie dies öfters der Fall ist, den Styl und die Darstellungsweise des Meisters sich anzueignen, und erreichten ihn annäherungsweise in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit; ohne jedoch den tiefen Geist des Meisters zu erfassen, weßhalb man in ihren Werken meistens den Ernst der sittlichen Gesinnung und die Tiefe der eigenthümlichen Auffassung des Meisters vermißt. Auch tritt jenes phantastische Element der Zeit in ihren Bildern in einer sehr auffallenden Weise hervor. Hauptsächlich ist dies der Fall in den Werken des Hans von Kulmbach, in den merkwürdigen Teufelsgestalten des Heinrich Aldegrever, welche in seiner Darstellung des jüngsten Gerichts zu sehen sind, und in der schönen, phantastischen Morgenlandschaft des geistreichsten unter Dürers Schülern, des Albrecht Altdorfer, welche man auf einem Bilde, „Madonna mit dem Kinde," erblickt. Der Hang zum Phantastischen äußerte sich zwar auch schon früher in der nordischen Kunst, wenn gleich nur selten und in mehr untergeordneten Beziehungen, wie z. B. in einigen Werken Johann van Eycks, in der Darstellung der apokalyptischen Vision Hemlings, in den Bildern des Hieronymus Bosch; er tritt aber viel stärker bei den deutschen Künstlern am Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervor. Derselbe läßt sich allerdings im Allgemeinen aus der nordischen Natur erklären. Während nemlich im Süden die reine Luft, der blaue, heitere Himmel, die

anmuthsvollen Bergzüge, die üppige, reiche Vegetation das Auge und Gemüth des Beschauers beruhigen und befriedigen, reizt die über ein halbes Jahr im Todesschlummer liegende und ihres Schmuckes beraubte Natur, der meist düstere, mit dicken Wolken bedeckte Himmel und die düstern in den Thälern sich lagernden Nebel den Geist zu eigener Thätigkeit, die todte Natur mit selbstgeschaffenen Gebilden zu beleben und zu bevölkern. Daher denn die vielen Mährchen des Nordens, von denen Italien und Griechenland nichts wissen, und welche von den Mährchen des Orients so bedeutend abweichen; daher denn die wunderlichen Spiele der Phantasie in unserer mittelalterlichen Baukunst und Malerei und in den bildenden Künsten überhaupt. Warum aber dies phantastische Element am Ende des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts in so auffallend starker Weise hervortritt, das läßt sich nicht mehr blos aus klimatischen Verhältnissen erklären, davon muß der Grund ein anderer, tieferer, im Geiste der Zeit gelegener sein. Der Geist des Subjektivismus, der sich in dieser Zeit immer mehr in der Wissenschaft geltend machte und durch die Reformation zur vollen Geltung gelangte, äußerte sich auch auf dem Gebiete der Kunst. Die kirchliche Tradition, Anschauungsweise und Formen wurden verlassen und verworfen, der Geist entschlug sich der kirchlichen Banden, und der entfesselte sah sich auf selbstständige Forschung angewiesen, und der ehedem so fruchtbare, schöne, kirchliche Boden, der vom Süden in den Norden verpflanzt worden, nun aber mit Einemmal weggeschafft und öde und leer gemacht war, mußte, wenn er nicht todt und öde daliegen sollte, von der Phantasie mit neuen Bildern ausgestattet und belebt werden. Daher kommt es denn auch, nach unserer Ansicht, daß die nordische Kunst nie jene klassische Reife, wie die italienische, erlangte. Das Suchen und Haschen nach Neuem, bisher noch nicht Dagewesenem, die bei den Kunstwerken in den Vordergrund tretende Verstandesthätigkeit und die aufgeregte Phantasie verdrängten die hohe Einfalt und gemüthliche Frömmigkeit der frühern Zeit und entschädigen uns kaum durch den größern Reichthum der behandelten Gegenstände. Die deutsche Malerei wurde verkümmert durch das Princip des Subjektivismus und die Nachahmung des italienischen Styls. Dies Princip

des Subjektivismus tritt zum Theil schon in den Werken Dürers und außer seinen bereits genannten Schülern auch in denen des Bartholomäus und Hans Sebald Beham, Hans Scheuffelin, Nikolaus Glockendon, Michael Schwarz, Melchior Fesele, am entschiedensten aber in den Werken des Lukas Cranach hervor (1472 — 1553). Er wurde zu Cronach im Bambergischen und nicht in Westphalen, wie Einige meinen, geboren, und ist unter dem Namen „der Maler Lukas" bekannt. Schon in seinem dreiundzwanzigsten Jahre wurde er sächsischer Hofmaler und diente als solcher dem Churfürsten Friedrich dem Weisen, seinem Bruder Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Großmüthigen. Er ging so für Franken fast ganz verloren, übte aber desto größern Einfluß auf Sachsen und kann der Stifter der sächsischen Schule genannt werden, die im Grunde die nemliche Richtung wie Albrecht Dürer verfolgte, und die nach Sachsen verpflanzte fränkische Schule genannt werden könnte. Er hat die einfach unbefangene Auffassung der Natur mit Albrecht Dürer gemein; auch das Element des Phantastischen findet sich bei ihm; dagegen ist ihm statt des tiefen Ernstes und der großartigen Kraft, die wir bei Dürer treffen, mehr eine naive Heiterkeit und eine weichere Anmuth eigen. Er war daher mehr für ruhige Gemüthszustände, als für die Darstellung heftiger Leidenschaften geeignet. Sein Hauptbestreben ging auf möglichst treue Nachahmung der Natur. Vom Jahre 1521 an bekannte er sich zur Lehre Luthers und war sein persönlicher Freund, wie auch Melanchthons, Bugenhagens, Justus Jonas und Anderer. Von da an erhielt die Kunst bei ihm eine eigenthümliche Richtung, er accommodirte sich den neuen Zeitverhältnissen und arbeitete im Dienste der neuen Glaubensrichtung. Es zeigt sich daher in seinen Werken ein Gegensaz zwischen dem althergebrachten, christlichen, volksthümlichen und dem neuen Geiste der Reformatoren. Fast auf all seinen Bildern sieht man deßhalb das Porträt Luthers oder Melanchthons, oder eines andern Reformators, oder das Cranachs selbst angebracht. So zum Beispiel ist auf dem Gemälde des Hauptaltars in der Stadtkirche zu Wittenberg das Abendmahl, die Taufe, Beicht und Predigt dargestellt; die Geistlichen, welche diese heiligen Handlungen verrichten, sind die Bild-

nisse der vorzüglichsten Reformatoren. Auf dem rechten Flügelbild spendet Melanchthon die Taufe im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen. In dem Beichtvater auf dem linken Flügel erblickt man das Porträt des Bugenhagen, der mit Ernst und Würde einen Reuigen, mit dem Schlüssel in der Rechten, entsündigt, und einen Unwürdigen, mit dem Schlüssel in der Linken, zurückweist. Auf einem Untersazbilde predigt Luther von der Kanzel herab. Man sieht hier und fühlt es schmerzlich, daß diese Bilder nicht aus warmer, wahrer Begeisterung für diese heiligen Gegenstände entstanden sind, sondern daß diese Gegenstände mehr um der Personen willen, um die Porträte der berühmtesten Reformatoren anbringen zu können, gewählt wurden. — Ebenfalls ein Erzeugniß der neuen Glaubensrichtung ist die Geißelung Christi, wo die Porträte von Luther, Melanchthon, Justus Jonas und Paul Eber angebracht sind; ebenso das große Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar, das auf dem Mittelbilde den gekreuzigten Heiland darstellt; auf der einen Seite steht Johannes der Täufer, Cranach und Luther, auf der andern der Erlöser als Sieger über Tod und Teufel, auf den Seitenflügeln sind die Bildnisse der Familie des Churfürsten Friedrichs des Großmüthigen angebracht. — Nicht selten nahm Cranach auch Gestalten der antiken Mythe zu seinem Gegenstande; auch an poetischen, humoristischen, mährchenhaften Darstellungen fand er eine Freude, was sein Jugendbrunnen im Berliner Museum beweist. Eine Menge alter Weiber wird auf Wagen, Rossen, Karren u. s. w. herangeschleppt und mühsam in das weite Bassin eines Springbrunnens gethan. Auf der andern Seite erscheinen sie als feine, junge Mädchen, die im Wasser allerlei Unfug treiben. Mit köstlichen Kleidern angethan, erscheinen sie beim Festmahl, und von da gehts zum Tanz, wobei die nicht jung gewordenen Männer mit ihren grauen Bärten sonderbar kontrastiren. —

Lukas Cranach hat, und ebenso sein Sohn Lukas der jüngere, den eigentlich kirchlichen Boden verlassen, und so mußte seine Kunst verkümmern. Wie die gothische Architektur auf einmal stockt und ihre prachtvollsten Tempel unvollendet blieben, immerhin aber noch grandiose Denkmäler sind, so sank auch die Malerei, nachdem das Zauberband der kirchlichen Auktorität zerrissen

und eine große Trennung zwischen den Organen des großen Körpers eingetreten war. Die Kunst ging aus den Händen der Päbste und der Kirche in die Hände der Fürsten und vornehmen Herren, verweltlichte immer mehr, und wurde zur Dienerin der Launen der Großen herabgesezt. Wie dies im Allgemeinen, so war es auch bei Lukas Cranach der Fall. Wir treffen in seinen Werken nicht mehr die frühere Begeisterung für christliche, kirchliche Gegenstände; er benüzt die Kunst zu Parteizwecken. Nicht einmal eigentlich historische Kompositionen war er zu liefern im Stande. Seine Gestalten stehen meist kalt und beziehungslos hinter, neben und über einander, und bilden kein geschichtliches Gemälde. Seine Malerei ist mehr genreartig und die christlichen Gegenstände sind nicht so fast Zweck, als Mittel seiner Darstellungen. Seine größte Stärke besaß Cranach im Porträtiren. All seine Porträte zeichnen sich durch sprechende Aehnlichkeit und außerordentlichen Fleiß aus. Auch Thiere malte er vortrefflich; mit gemalten Hirschen und Wildschweinen täuschte er Hunde; seine Hasen, Pfauen, Hahnen, Rebhühner schienen zu leben. Er ist ein getreuer Nachahmer der Natur, der nicht blos die Mannigfaltigkeit und Wahrheit derselben, sondern auch das Charakteristische rein und kräftig auszudrücken versteht. Man braucht, um sich hievon zu überzeugen, nur das Porträt Luthers oder sein eigenes anzuschauen; aus denselben spricht lebendige Wahrheit. Dazu kommt noch eine sehr sorgfältige Ausführung seiner Bilder und ein so frischer Farbenauftrag, daß man glauben könnte, sie seien erst gemalt worden. Die Umrisse in seinen Bildern sind mehr streng als richtig.

Cranachs Bilder haben, mehr oder weniger, einen bänkelsängerischen Humor, so daß man ihn den Hans Sachs der Malerei nennen könnte. Seine Vortragsweise erinnert an Volksbücher und Volkslieder. Gemüthlichkeit und Härte, weiche und dennoch flache Modellirung, Sinn für weibliche Zartheit und doch Etwas Rohes, Farbenschönheit und größter Verstoß gegen Harmonie, Aufgaben der tiefen Poesie, des Perspektivischen, und doch höchst unplastische Haltung, Phantastisches und eine spießbürgerliche Altklugheit; diese Gegensäze mischen sich bei ihm wie bei keinem. In seinen Bildern sieht man mehr häßliche als schöne

Figuren; besonders kontrastirt die Rohheit männlicher Gestalten sehr scharf gegen die zarten Züge der Frauen, welche oft gemüthlich, unschuldig, fromm und voller Einfalt, aber auch mit ihren verschobenen Gesichtern, überkleinem Munde, dicken Stirnen und langen, seelenvollen Augen sich duzendweis so ähnlich sehen, als gehörten sie alle zu einer und derselben Familie. Außer Deutschland finden sich wenige Gemälde von ihm, die meisten besizen die sächsischen Herzogthümer und das Königreich Sachsen.

Die nemliche Richtung, wie Lukas Cranach, verfolgte auch Nikolaus Manuel (1484 — 1530). Derselbe wird gewöhnlich, als der Richtung Schongauers und Schaffners ergeben, der sogenannten schwäbischen Schule angereiht. Obwohl seine Jugend- und Bildungsgeschichte zu wenig bekannt ist und nur auf Vermuthungen beruht, so soll er doch, wie Dr. Grüneisen meint, nach vollendeter Lehrzeit die Schule des Martin Schongauer in Colmar besucht haben, welche nach dem Tode jenes Meisters in seinen Schülern und Brüdern fortblühte. Er kam allerdings, das wird man mit ziemlicher Gewißheit aus seiner technischen Behandlung und Ausführung schließen dürfen, in nahe Berührung mit den oberdeutschen Meistern. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniß spricht auch der Umstand, daß der ältere H. Holbein sich in der spätern Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war. Sichere Kunde hat man über seine Beziehung zur venetianischen Schule. Ridolphi zählt ihn unter Titians Schüler. Nach Grüneisen wäre er im Jahre 1511 nach Venedig gekommen, wo damals Titian schon war. Hier, in Italien, legte er die steife Art der deutschen Zeichnung ab, eignete sich eine richtigere Auffassung der Form an, sowie eine freiere Behandlung der Farbe; doch dauerte bei unserm Emanuello Tedescho die Kraft der deutschen Technik und Karnation fort. Was seine formelle Seite betrifft, so kann man diesen Künstler allerdings den oberdeutschen Meistern beizählen. Er unterscheidet sich aber wesentlich von ihnen in Beziehung auf seine geistige Richtung, die bei der Entwicklung der christlichen Malerei nicht außer Augen gelassen werden darf, im Gegentheil von größter Bedeutung und Wichtigkeit ist. Nikolaus Manuel hat nicht blos den kirchlichen

Boden verlassen und sich den Reformatoren angeschlossen, er ging noch einen Schritt weiter, als Lukas Cranach, indem er mit beißender Satyre die geistlichen Zustände und Bedürfnisse jener Zeiten schilderte und verspottete. Als Beispiel mag eine meisterhaft entworfene Zeichnung dienen, welche sich im Besiz des Herrn Grüneisen in Stuttgart befindet. Es ist die Auferstehung des Herrn dargestellt; statt der römischen Krieger, welche das Grab bewachen, sind hier Pfaffen und Mönche die Hüter, welche mit Nonnen und Dirnen umhersizen und entsezt beim Anblick des Herrn auseinanderfahren. Aehnliche satyrische Anspielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit finden sich auch in andern Werken Manuels, besonders in seinem großen Todtentanz, der auf die Kirchhofmauer des Dominikanerklosters zu Bern, südöstlich von der Klosterkirche, gemalt war (zwischen 1514—1522). In diesen Kompositionen spricht sich eine freie, gewaltige Ironie über die Erscheinungen des Lebens aus. Die vier ersten Darstellungen sind: die Austreibung aus dem Paradies, die Gesezgebung auf Sinai, die Erlösung auf Golgatha und der Auferstehungsruf zum Weltgerichte. Darauf folgen der Pabst und die geistlichen Würden, Kaiser und König mit der weltlichen Abstufung der Stände, bis zu den Juden, Heiden und Türken. Zulezt kommt die Predigt, worauf der Prediger von der Kanzel herab den Todtenkopf darhält, während die ganze umgebende Gemeinde auf dem Boden liegt, Jeder mit einem Pfeil durch die Stirne getroffen. Voran der Tod mit Köcher und Bogen, und mit seiner Sichel ausholend; rückwärts ein alter, weitgeästeter Baum, dessen Stamm zur Hälfte von der Axt gefällt ist, und aus dessen Zweigen eine Menge von Menschen herabstürzt. Es sind im Ganzen sechsundvierzig Darstellungen, von denen einundvierzig den eigentlichen Todtentanz bilden. Die zu Grund liegende Idee ist die Veranschaulichung der Nothwendigkeit und Gleichmäßigkeit des Todes bei allen Menschen; zugleich ist er aber auch eine derbe Satyre auf den kirchlichen Zustand des Jahrhunderts. Das Spaßhafte, Stechende bricht überall hervor; der Tod spielt bald den Derben, bald den Höflichen, bald den Kämpfer, bald den Tänzer, nimmt dem Pabste die Tiare vom Haupt, dem Maler den Pinsel aus der Hand, marschirt mit dem

Kriegsmann, buhlt mit der Dirne, und bedient sich der verschiedensten, besonders musikalischen Hülfsmittel, um seine Beute zu erhaschen. Der Tod ist stets die Hauptfigur. Während er im Holbein'schen Todtentanz mehr in den Hintergrund tritt, ragt er hier über all seine Opfer empor. Die technische Behandlung und Ausführung ist vortrefflich. Das Unschöne, Verzerrte, Abschreckende des Gerippes, wie das Harte, Steife, Unlebendige in den Gestalten und Bewegungen, ist, Ersteres auf die sinnigste Weise, Lezteres beinahe ganz vermieden. Der Tod erscheint nirgends als der bloße Knochenmann, sondern die Gliedmaßen gewinnen eine mehr runde, erfüllte Gestalt. Die Stellungen sind natürlich, die Bewegungen lebendig und zierlich, ohne der gehörigen Kraft zu ermangeln. Dasselbe zeigt sich auch an den übrigen Gestalten, die indeß nicht alle mit gleicher Trefflichkeit ausgeführt sind. Wir ersehen, daß Manuel den kirchlichen Boden verlassen hat, daß die christlich-kirchliche Anschauung und Auffassung, die den frühern Meistern eigen war, bei ihm nicht nur nicht in den Vordergrund, sondern gegen das Menschliche und Natürliche in seinen mannigfaltigen Richtungen und Erscheinungen sogar in den Hintergrund tritt. Jede Seite des Lebens wußte er richtig und naturgetreu aufzufassen und darzustellen (was seine Bauernhochzeit und sein Todtentanz beweisen); das hat er mit Dürer und Cranach gemein. Während aber bei diesen Meistern mehr das phantastische Element hervorsticht, ist es bei Manuel das satyrische. Dazu kommt noch sein nahes Verhältniß mit der italienischen Kunstwelt und sein getreues Nachahmen der italienischen Meister. Zwar standen auch andere und mitunter ältere Meister im Verkehr mit Italien; so durchreiste ja Dürer Italien, und Schön soll Briefe mit Vanucci von Perugia gewechselt haben. Aber in eine der südlichen Schulen gingen sie nicht. Manuel ist wohl der erste deutsche Schüler Italiens. Die italienische Kunst begann überhaupt am Ende des 15. und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihren Einfluß auf die deutsche zu äußern. Schon bei den Schülern Dürers, und besonders bei den Niederländern, bemerkt man eine Vermischung des Styls. Dürer selbst neigte sich in seinen lezten Werken zu einer gewissen Nachahmung der italienischen Malerei

hin; allein dieselben sind noch mit der Innigkeit und Tiefe der altdeutschen Kunst vermählt, wovon sich in der Folge im Gemische von italienisch-deutschem Style nach und nach jede Spur verlor. Die Deutschen legten ihr charakteristisches Wesen ab, strebten nach schönern Formen und einer größern Energie des dramatischen Ausdrucks, ahmten daher den Ausdruck Raphaels, die Farbenpracht der venetianischen Schule, das Zauberlicht des Correggio nach, und wollten so zur höchsten Vollkommenheit gelangen. Sie bedachten nicht, daß das Betrachten und Nachahmen aller Vollkommenheiten und Vorzüge der besten Meister aller Zeiten noch nicht den Geist verleiht, der den Künstler zum Künstler macht. Die Periode der eigenen Kraft ist vorüber. In ihrem kräftigen Mannesalter hatte die deutsche Kunst herrliche Werke aus ihrem kräftigen Wesen heraus geschaffen. Nun will man durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensezen den Mangel des Talents zudecken und Genialität erzwingen, aber kalte, trockene, charakterlose Werke sind die Frucht davon. Die deutsche Kunst ist einem alternden, greisen Künstler zu vergleichen, dessen Phantasie nicht mehr lebendig, dessen schöpferische Geisteskraft geschwächt und gelähmt ist. An Krücken sehen wir die Kunst so zu sagen dahinwanken. Die Künstler suchen das Gemüthvolle der alten Meister beizubehalten, dagegen ihre Härten zu vermeiden, die Gestalten richtiger und voller zu bilden, und wirklich erreichten sie es auch, dem Auge mannigfach wohlgefällige Bilder vorzuführen. Aber mit der Naivetät der alten Darstellungen war auch ihr innerliches, geheimnißvoll ergreifendes Wesen verschwunden. Die nordische Natur war nicht im Stande, besaß nicht innerliche Kraft genug, die geistige Tiefe eines Raphael zu erfassen und jenen idealen Standpunkt zu erreichen. Daher nehmen wir ein mühsames Abringen nach schönen Formen wahr, was die ärgsten Ausschweifungen zur Folge hatte. Und wenn auch manche Werke eine gewisse äußere Vollkommenheit zeigen, so lassen sie doch das Gemüth leer und kalt. Die bedeutendsten Künstler, welche diese Richtung verfolgen, sind:

Johann Mabuse (gestorben 1532). Er wurde nicht, wie Fiorillo meint, zwischen 1496 und 1500 geboren, und starb auch nicht 1562, sondern seine Geburt und sein Tod fallen viel früher.

Sehr wahrscheinlich wurde er im Jahre 1469 geboren, denn anno 1499 malte er schon das Porträt des Prinzen Heinrich, nachmaligen Königs Heinrich VIII. von England, und zeigt sich hier schon als einen bedeutenden Meister. Dreizehn Jahre später war er schon so berühmt, daß Schorel zu ihm in die Lehre ging. Man muß zwischen seinen Werken, die er vor seiner Reise nach Italien und nach derselben vollendete, wohl unterscheiden. In seinen frühern Werken erscheint er als ein liebenswürdiger Nachahmer der Eyck'schen Schule. In Italien suchte er sich der alten Schule zu entwöhnen und die dortigen großen Meister, besonders den Leonardo und Michelangelo, nachzuahmen. Seine frühern Werke haben bisher nicht jene Berücksichtigung erfahren, die sie verdienen. Vielleicht hielt man dieselben nicht für hinlänglich beglaubigt; vielleicht hat aber auch die widrige Form der spätern in der verkehrten Nachahmung der Italiener befangenen Bilder von diesem Meister überhaupt abgeschreckt. Die Anzahl von Bildern, die er vor seiner Reise nach Italien ausführte, ist nicht unbeträchtlich und haben sich mehrere davon erhalten. Es zeigt sich in denselben, wie z. B. in einer Anbetung der Könige, Kreuzabnahme (leztere in der Privatsammlung des Königs der Niederlande) und mehrern andern, das religiöse Gefühl der Eyck'schen Schule in großer Reinheit und Wahrheit, verbunden mit einem Streben nach größerer formeller Schönheit in den erwachsenen Personen, sowie nach einer naturgemäßern Fülle der Körperformen. Seine spätern Bilder, namentlich sein neben der Martersäule sizender Christus, sind ganz in der italienischen Weise ausgeführt und höchst manierirt. Mabuse war es hauptsächlich, der nach seiner Heimkehr aus Italien die späterhin auf Kosten des guten Geschmacks nur zu sehr herrschend gewordenen allegorischen Darstellungen in das Gebiet seiner vaterländischen Kunst einführte. Ueberhaupt ging durch ihn und diese neue Richtung der den Niederländern eigenthümliche Natur- und Formensinn verloren und die Kunst artete in leere Verzerrungen, Uebertreibungen und Mißtöne aus. —

Bernhard van Orley schloß sich anfangs der nationalen Richtung an. Dies zeigt ein schönes, wohlerhaltenes Bild aus des Meisters früherer Zeit im Brüsseler Museum. Es ist ein

Flügelbild von beinahe lebensgroßen Halbfiguren. Das Mittelbild zeigt Christi Leichnam, von den Frauen und Freunden beweint. Maria umfaßt den Körper ihres göttlichen Sohnes, sich über denselben hinbiegend, und ist von tiefem Schmerz ergriffen. Sehr schön ist der Kopf des Johannes und voll Ausdruck des größten Mitleids. Der goldene Grund ist von etwas brauner Farbe gedämpft. Es gehört dies Bild offenbar zu den frühern Leistungen Orley's, wo er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und einer tiefern Empfindung, als dem spätern Einfluß der Italiener folgte. In seinem jüngsten Gerichte in der Kirche St. Jakob zu Antwerpen, in seinem Bildnisse des heiligen Lukas und der Jungfrau Maria erkennt man ganz deutlich die Nachahmung der italienischen Schule, obwohl sich im Ausdruck der Köpfe und in der Anordnung die Eyck'sche Schule verräth. Er war ein Schüler Raphaels und suchte auch dessen Styl nachzuahmen. Dies zeigt sich in einem großen Flügelbild, das in der Privatsammlung des Königs von Holland ist und die Geschichte Hiobs vorstellt. Es ist ein Kunstwerk voll Poesie und dramatischer Handlung. Die Zeichnung ist correct, edel und voll Ausdruck und erinnert an die besten Zeiten der römischen Schule, deren Einfluß unverkennbar ist; das Kolorit ist kräftig und wahr. Auf dem Flügel links ertheilt oben in der Luft Gott dem Satan die Erlaubniß, den gerechten Hiob zu versuchen. Gott ist mit einer Glorie, der Teufel mit einem blauen Lichte umgeben. Im Mittelgrund fällt der Feind in die Heerden und die Chaldäer treiben die Kameele fort; ganz im Vordergrunde sieht man Kriegsknechte um die Heerden, die schon geraubt sind, streiten. Auf dem großen Mittelbilde zeigt sich das Unglück in seiner ganzen Größe. Im Mittelgrunde sieht man im Festsaale die Töchter und Söhne Hiobs beim Mahle versammelt; da naht der Sturmwind, oben im Bilde als ein heranbrausendes höllisches Heer dargestellt, und erschüttert die Grundpfeiler des Palastes. Alles bricht zusammen, die Schmausenden werden von den zerbrochenen Säulen und Mauertrümmern zerschlagen, und vergebens suchen sich Einige durch die Flucht zu retten. Einige Figuren sind ganz in den Vordergrund gebracht, wodurch dem ganzen Bilde ein merkwürdiges Leben und eine fast drastische Wahrheit verliehen

wird. Sehr schön ist in der Mitte einer der flüchtenden Söhne Hiobs; in vollem Laufe kommt er herangestürzt, aber da umklammert einer der zu Boden gestürzten Brüder seine Beine und zieht ihn mit ins Verderben. Nicht minder schön ist eine Frauengestalt; halb knieend, halb liegend hält sie in der rechten Hand eine silberne Weinkanne, welcher der Wein entströmt, mit der linken bedeckt sie, voll Entsezen zurückschauend, das Angesicht. Links über die Trümmer hin sieht man den opfernden Hiob, dem die Trauerposten gebracht werden; rechts in der Ferne sizt er nackt vor seinem brennenden Palaste, umgeben von seinen Freunden. Auf dem Flügel rechts endlich ist die Verherrlichung Jobs dargestellt. Er steht in reicher orientalischer Tracht vor seinem Palaste und hebt dankend Augen und Arme zum Himmel empor, eine Figur voll erschütternder Majestät. Aus dem Ganzen, wie auch aus den Gestalten anderer Bilder, erkennt man deutlich, daß es dem Künstler hauptsächlich darum zu thun war, dem Auge des Beschauers schöne Formen in mannigfacher Entwicklung vorzuführen. —

Johann van Schorel (1495 — 1562) war ursprünglich der Zögling des Mabuse. Im Jahre 1520 pilgerte er ins heilige Land, lernte in Italien die dortigen Meister kennen und nahm Vieles von ihnen, besonders aber von Raphael, an, wie Vasari versichert. Das Bild einer Madonna, das er in den zwanziger Jahren verfertigte, erinnert sehr an Raphaels Darstellungsweise; das auf ihrem Schoose stehende Christkind mit etwas mächtigen Formen mehr an Michelangelo, der dabei knieende Chorherr an die rein niederländische Weise der Behandlung. Seine weiblichen Köpfe, die voll Anmuth und Liebreiz sind, lassen deutlich den italienischen Einfluß erkennen. —

Martin Hemskerk (1498 — 1574) war der Schüler Schorels und malte vor seiner Reise nach Rom eine nicht unbedeutende Anzahl von Bildern ganz in der schlichten, gemüthvollen Weise seines Meisters. Eines seiner bedeutendsten Werke aus dieser Zeit ist der heilige Lukas, wie er die heilige Jungfrau, mit dem Kinde am Busen, abmalt; hinter dem Stuhle des Evangelisten steht eine mit Epheu gekrönte Figur, die Einige für das Porträt des Künstlers halten. Das Bild entspricht voll-

kommen der Manier Schorels. In Rom studirte er die Antike und vorzüglich die Werke Michelangelo's. Der Styl in seinen spätern Werken weicht daher auffallend von dem seiner frühern ab; die eckigen Umrisse sind vermieden, die Behandlung ist freier; dagegen zeigt sich eine manierirte Nachahmung italienischer Meister, weßhalb Vielen sein früherer Styl besser gefällt, der sich dem des Schorel näherte. —

Endlich nennen wir, als die genannte Richtung verfolgend, den Lancelot Blondel und Michael Corcie. Lezterer war ein Schüler Orley's, bei dem er einen guten Grund legte. Es fehlte ihm aber an Talent und Originalität des Geistes; er reiste daher nach Italien, nahm seine Zuflucht zum Studium der italienischen Meister, und besonders in Rom studirte er die Werke Raphaels mit der größten Aufmerksamkeit, und glaubte dadurch die Originalität und Produktivität des Geistes ersezen zu können. Er brachte es aber nicht weiter, als zu einem glücklichen Nachahmer; auf den ersten Blick erkennt man, daß gerade seine schönsten Figuren in seinen Gemälden von Raphael entlehnt sind.

Während die ebengenannten deutschen Maler die Höhe der italienischen Meister hauptsächlich durch Nachahmung ihres Styls zu erklimmen suchten; während sie nach einer an einer schönen Natur veredelten Zeichnung, nach geistreicher Anordnung, gefälliger Vertheilung und Belebung der Figuren und nach Grazie strebten; während sie, unfähig, all das zu fassen, in ihrem Streben nur zu häufig mit dem Verlust ihrer Eigenthümlichkeit, der deutschen Einfalt und Frömmigkeit, der Gründlichkeit und Sorgfalt in Auffassung der Natur, aus Italien zurückkamen und sich nicht selten ins Charakterlose, Gezwungene, Manierirte verloren; zeichnen sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Johann von Calcar und mehrere Meister in Köln und der Umgegend, und unter diesen besonders Israel von Mecheln, durch treues Festhalten an der alten Schule, durch den höchst zarten und anmuthvollen Ausdruck und das lyrische Element, das sich in ihren Werken kundgibt, aus. Israel von Mecheln wurde sogar für einen Schüler des Johann van Eyck gehalten, und Lamazzi läßt ihn, wegen der Aehnlichkeit seiner schönen Bilder mit denen Schongauers, aus der Schule dieses Meisters

hervorgehen. Außer diesen Kölner Meistern bewahrten sich von italienischem Einflusse frei und zeichneten sich durch große Selbstständigkeit aus: Anton Claessens und Quintin Messys. Ersterer folgte in der perspektivischen Anordnung, in der reichen Gruppirung, selbst in den einzelnen Tönen mehr oder weniger der alten Schule, aber es fehlt seinen Bildern die sanfte Harmonie des Ganzen. Diese Harmonie, sagt Schnaase, wird dadurch gestört, daß die Charakteristik und Naturwahrheit der einzelnen Gestalten zu sehr hervortritt, die nun durchaus grell und hart erscheint. Doch haben seine Bilder für Manchen einen Reiz, was wohl daher kommt, daß die porträtartigen Gestalten dieses Meisters uns die Welt des gemeinen Lebens zeigen. Sie üben daher eine Anziehungskraft, wie auch im Leben gewisse Gestalten, ohne besonders schön oder häßlich zu sein, blos durch den Ausdruck scharfen Verstandes oder unbeugsamen Willens. In der Akademie zu Brüssel findet sich von ihm ein jüngstes Gericht, dessen oberer Theil, nach der Versicherung Passavants, manches Gute hat. Doch ist hier nicht mehr die Einfalt der alten Schule zu bemerken; die moderne Manier ist schon überwiegend. —

Quintin Messys wurde im Jahre 1450 in Dunkelheit und Armuth zu Antwerpen geboren. Sein Vater starb frühzeitig und seine Mutter erzog ihn unter Mangel und Sorgen. Er kam zu einem Schmid in die Lehre, erkrankte in seinem zwanzigsten Jahre und lag lange Zeit auf dem Krankenlager. Während dieser Krankheit nun malte er auf Anrathen eines Freundes Bildchen und schenkte sie Kindern, wofür er von ihren Eltern seinen Unterhalt bekam. Von Tag zu Tag wuchs seine Fertigkeit, so daß er sich am Ende entschloß, ohne Anleitung eines Meisters sich auf die Malerei zu verlegen. Durch fleißiges Studium der Natur und der Werke berühmter Meister machte er auch in kurzer Zeit bewunderungswürdige Fortschritte. Seine Zeichnung ist sorgfältig und zeigt gründliches Studium der Anatomie und richtige Auffassung der Charaktere. Seine Färbung ist in Gluth und Wärme nicht die van Eycks und Hemlings, aber doch kräftig und reizend. Er selbst hielt sich nicht mehr strenge an die Weise der ältern niederdeutschen Meister, sondern suchte sich einen eigenen Weg und schuf so allerdings originelle Werke. Mit ihm

näherte sich aber auch die niederdeutsche Schule ihrem Verfall. Wenn er auf der einen Seite in seinen Christusköpfen, seinen Marien und andern heiligen Personen durch eine wunderbare geistige Feinheit und Zartheit, sowie durch die Fleischfarbe und die Färbung der Gewänder, durch einen hellen, sehr gebrochenen Ton die meisten Maler seiner Schule übertrifft; so ist er andererseits wieder der erste, welcher in seinen Henkern und sonstigen gemeinen Personen eine an die Caricatur grenzende Derbheit und Gemeinheit darstellt, und in einigen Bildern von Geizigen und Liebenden als einer der Urheber der Genremalerei erscheint. Während demnach die einen Maler dieser Zeit durch Nachahmung des italienischen Styls und durch das Verfallen ins Manierirte und Charakterlose zum Verfall der christlichen Malerei in Deutschland das Ihrige beitrugen, wirkten die andern durch das Herabsinken in die Genremalerei nicht minder nachtheilig auf die Kunst ein.

Wenn wir uns von einem geliebten Freunde trennen sollen, so ist es uns fast nicht möglich, nur so in aller Eile ihm ein Lebewohl zuzurufen und von ihm zu scheiden. Wir nehmen Abschied von ihm und wenden uns dann zum erstenmal entschieden von ihm ab. Dann kehren wir aber nochmals um und thun dies zum zweiten- und drittenmale, um den Theuern nochmals ins Auge zu fassen und ihm ein herzliches Lebewohl zu sagen. Fast ähnlich ergeht es uns, da wir von den berühmten Meistern und ihren herrlichen Bildern aus der klassischen Zeit der christlichen Kunst uns trennen sollen. Es drängt uns, nochmals umzukehren, sie vor unser geistiges Auge hinzustellen, sie nochmals kurz zu betrachten und, von ihrem Anblick gestärkt und gesättigt, die Kunstreise weiter fortzusezen.

Wir haben im Bisherigen die Blüthezeit der christlichen Malerei in Italien und Deutschland betrachtet, und gefunden, daß der Geist des Christenthums, wie er in unserer heiligen Kirche lebt, diese höchste Macht und Gewalt des menschlichen Herzens, den Künstlern Muth, Kühnheit und Geschicklichkeit gab, so herrliche Werke auszuführen. Gott war in ihnen und wirkte aus ihnen heraus so schöne und liebliche Werke, an denen sich die Nachwelt stets bilden, ergözen und erbauen wird. Die gläubigen Meister wurden von einer innern, göttlichen Kraft getrieben,

das, was in ihnen lebte, dem Auge der Beschauer darzustellen; wie die Bienen, Ameisen und Schwalben, die ihre Wohnungen bauen und ihre Häuser mauern, von einer innern Macht getrieben werden, ohne zu wissen, warum und wodurch sie es thun. Ein lebendiger, einfältiger Glaube, der Geist der Frömmigkeit und göttlichen Liebe lebte in den Geschlechtern der vergangenen Jahrhunderte, und schon die bloße Erinnerung daran erfüllt uns mit Staunen, Verwunderung, Sehnsucht und inniger Wehmuth, wie ja auch der Greis an die entschwundenen Tage seiner Jugend und männlichen Stärke mit Sehnsucht und Wehmuth zurückdenkt. Unendlich viele Bilder in tausend verschiedenen Gestalten stehen wie Träume und Dämmerungen aus einer längst vergangenen Welt vor unserm geistigen Auge, und alle tragen den Stempel des Göttlichen an sich. So verschiedenartig sich die Kunst in Italien in der florentinischen, umbrischen und venetianischen Schule, und in Deutschland in der sogenannten Kölner, niederländischen, schwäbischen und fränkischen Schule gestaltete, troz aller nationalen und klimatischen Unterschiede und troz der äußern Verhältnisse, die bestimmend auf die Entwicklung der christlichen Kunst einwirkten, sehen wir doch Eine und dieselbe Idee, deren Realisirung alle Künstler und Schulen anstrebten. Die christliche Kunst überhaupt und die christliche Malerei insbesondere entwickelte sich Hand in Hand mit der christlichen Kirche. Als leztere ihren größten Glanz, ihre größte Höhe erreicht hatte, da sehen wir auch die Kunst in ihrer schönsten Blüthe und Herrlichkeit. Ordensmänner, Rittergestalten, Heilige, Wunder, die umgebende Welt und ihre Erscheinungen, Ereignisse aus der Profan- und Heiligen-Geschichte, sogar die transcendente Welt, Himmel, Fegfeuer, Hölle, kurz, der ganze christliche Glaubensinhalt, wie die Kirche ihn uns in der Tradition, im alten und neuen Testament aufbewahrt, bilden den Inhalt, den die christlichen Maler in ihren Bildern zur Verherrlichung der Kirche und des dreieinigen Gottes veranschaulichen. So lange die Künstler aus der Brust der Kirche die Milch des Lebens tranken und, eingedenk ihres hohen und erhabenen Berufes, in volksthümlicher und nationaler Sinnesweise für die Kirche und das christliche Volk arbeiteten, so lange blühte die Kunst in Italien und Deutschland.

Sobald sie aber, ihrer erhabenen Aufgabe uneingedenk, aus dem Dienste des dreieinigen Gottes und der heiligen Kirche traten, und sich in den Dienst der weltlichen Herren und der Welt überhaupt begaben, und mit dem Aufgeben des kirchlichen Elements auch die nationale Denk- und Sinnesweise ermattete, da begann auch der Verfall der christlichen Malerei in Italien und Deutschland, es entstand eine gänzliche Hinfälligkeit und Ohnmacht für tiefe, originelle Gedanken, was uns die Geschichte am Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Theil schon gezeigt hat, und wovon uns die Geschichte der folgenden Jahrhunderte noch mehr überzeugen wird.

D.

Die christliche Malerei von Mitte des sechzehnten Jahrhunderts oder die Zeit des Verfalls der christlichen Malerei bis zur Restauration derselben in Deutschland im neunzehnten Jahrhundert.

Während der klassischen Periode der christlichen Malerei trafen wir in den Werken der italienischen und deutschen Künstler eine Fülle und einen Schaz von wahrhaft himmlischen Ideen, die uns mit Bewunderung erfüllten. Alles, was sie glaubten, liebten, hofften, was im Herzen des ganzen Volkes lebte, malten und bildeten die Italiener und Deutschen dieser merkwürdigen Jahrhunderte. Die schönen Sinnbilder und Kunstideen der ältesten christlichen Jahrhunderte begegneten uns wieder, und zwar meistens sehr tief empfunden, richtig gedacht und vollkommen deutlich entwickelt. Der ganze christliche Glaube mit seinem unerschöpflich reichen Inhalt lieferte den Künstlern den Stoff für ihre Darstellungen. Legenden, Martyrien, Scenen aus poetischen Werken, das gewöhnliche Leben, besonders bei den deutschen Meistern, wurden dargestellt. Eine unübersehbare Menge von

tiefen, neuen, wahrhaft originellen Gedanken und Ideen begegnet uns in den Werken dieser klassischen Kunstperiode. Denken wir nur an die lieblichen, wahrhaft himmlischen Kunstideen des Angelico da Fiesole, an die Tiefe und den Gedankenreichthum der Werke Angelo's, Leonardo's und besonders Raphaels. Wie viele Madonnen malte nicht Lezterer, aber in stets neuer Auffassung! Jedesmal erscheint die Madonna, wie wir sie bisher noch nicht sahen, und doch sind es lauter Raphael'sche Madonnen. Das größte Meisterwerk von Genialität ist aber seine Disputa. In diesem einzigen Werke erkennen wir die hohe Bestimmung der christlichen Malerei und die Tiefe, Originalität und Unerschöpflichkeit dieses gottbegeisterten und erleuchteten Künstlers. Vergessen wir aber über den italienischen Kunstwerken dieser Zeit auch nicht, die Tiefe, die Fruchtbarkeit und den Ideenreichthum unserer deutschen Maler zu erwähnen. Statt uns jedoch lange bei den Eycks, bei Hemling, den Holbeins u. dergl. aufzuhalten, wollen wir nur den ideenreichsten deutschen Maler dieser Zeit, den Albrecht Dürer, etwas näher ins Auge fassen. Welche Fülle von neuen und tiefen Ideen finden wir nicht in seinen Werken! Denken wir nur an seine apokalyptischen Bilder, an seine verschiedenen, stets neuen Behandlungen der Kreuzigung Christi, an seine Darstellungen der allergewöhnlichsten Gegenstände und seine vielen Madonnenbilder. Wo gibt es schon eine Madonna, von einem großen Maler gemalt, wie die, nach der alten Idee der sogenannten Bilder von der unbefleckten Empfängniß, von ihm entworfene, mit dem Monde zu ihren Füßen, der hohen Krone über dem Haupte schwebend, die langen Haare bis auf die Füße und den Saum des Gewandes wie ein Schleier herunterwallend? Wo gäbe es schon ein kunstvollendetes Bildniß, das uns die Königin des Himmels nach jener Vorstellung, in aller Herrlichkeit des Glanzes und der Lieblichkeit, darstellte und der Würde und dem Tiefsinn jenes alten Symbols ganz entspräche? Und wie reich und tiefsinnig ist nicht seine Mutter Gottes im Garten entworfen; in dem Garten, der durch die unermeßliche Fülle der mannigfaltigsten und üppigsten Pflanzen, in stiller Einsamkeit, wo hie und da sich seltsame Thiere zeigen, zu einem kurzen Inbegriffe und reichen Sinnbilde der ganzen Natur selbst erweitert ist?

Unter den reichen Sammlungen in Dresden, Düsseldorf, München, in Paris und Brüssel ist nichts der Art zu sehen. Wir haben also an den Kunstwerken der großen italienischen und deutschen Meister nicht blos die hohe technische Vollendung, sondern noch weit mehr den unerschöpflichen Reichthum von Ideen und des ächt christlichen Geistes, der sich in stets neuen Formen äußert und zur Erscheinung kommt, zu bewundern. In der kommenden Periode wird dies Alles ganz anders. In Deutschland werden die kirchlichen Stoffe aufgegeben; in Italien behält man sie noch bei, aber verkehrt sie. Die eigentlich christlichen und kirchlichen Ideen werden vielfach durch Nebenabsichten verdunkelt und verlieren sich endlich ganz in dieselben. Man wollte seine Kunst und seltene Kenntniß zeigen und dadurch Staunen erregen. Man strebte vor Allem nach dem Sinnenreiz und suchte wohl gar wollüstige Eindrücke, oder man verwirrte sich in allerlei andere eitle Zwecke; man wählte heidnische Gegenstände. Der Hauptfeind der Kunst im 16. Jahrhundert, die sogenannte klassische Gelehrsamkeit, äußerte ihre Wirkung auch auf die christliche Malerei. Das Studium des klassischen Alterthums hätte eine Vorbereitung fürs Leben, aber nicht als die Aufgabe und Beschäftigung des ganzen Lebens angesehen werden sollen. Das öffentliche Leben sah aber wie eine große lateinische Schule aus, worin lateinisch reden und schreiben und lateinische Verse machen für die Hauptsache galten und zu Ehre und Ansehen verhalfen. Man riß das Volk aus seiner Atmosphäre, seinem Leben heraus und versezte es in das Leben und die Anschauungen der antiken Heidenwelt; und das mußte dem germanischen Wesen und dem christlich kirchlichen Leben, und somit auch der christlichen Kunst die tiefsten Wunden schlagen. Am liebsten wurden natürlich heidnische Gegenstände zu Darstellungen gewählt; entschloß sich je der Eine oder Andere, einen christlichen Gegenstand zu wählen, so behandelte er ihn auf eine ganz flache, möglichst sinnliche, ja fast heidnische, eben deßhalb aber auf ganz sinnlose Weise. Die italienische Schule verfiel mehr und mehr in eine anfangs erzwungene und erkünstelte, zulezt aber völlig oberflächliche und charakterlose, nichtssagende, flache Idealität. Die deutsche Malerkunst ist wo möglich noch weniger zur Vollendung gediehen und noch um

eine Stufe weiter unfertig geblieben, als selbst die italienische. Gerne wird dies einzig und allein auf Rechnung der sogenannten Reformation geschrieben, die die christlichen Bilder zerstört und den Kunstsinn von den gewohnten Gegenständen der christlichen Andacht weggelenkt habe. Wir wollen gerecht sein! Die Reformatoren zogen allerdings in blindem Eifer gegen die sogenannten wunderthätigen Bilder zu Felde, entfernten sie und später sogar alle, denen man religiöse Verehrung erwies. Die Bilderstürmer allerdings, die man aber wohl von den ersten Reformatoren unterscheiden muß, zerstörten in tollem Wahnsinn ohne Unterschied die Werke der Kunst. Allein deßwegen darf man noch nicht dem Protestantismus als solchem die Bilderstürmerei zur Last legen; dies wäre so ungerecht, als wollte man unsere katholische Kirche wegen des Glaubens Einzelner, daß den Bildern eine göttliche, wunderbare Kraft inwohne, der Abgötterei beschuldigen. Der Verfall der christlichen Malerei hatte schon, wie wir gesehen haben, vor der Reformation begonnen und steht zunächst ganz außerhalb des in der Kirche entstandenen Streites, obwohl wir damit nicht sagen wollen, daß der in der Nation entstandene Riß, die Untergrabung des kirchlichen Bewußtseins und die in Folge der Reformation entstandenen politischen Verhältnisse nicht höchst nachtheilig auf die deutsche Kunst eingewirkt haben.

Wir wissen, in einem ganz katholischen Lande, in Italien, versanken die Schulen Raphaels, Michelangelo's, die venetianische und florentinische, trozdem, daß daselbst die Reformatoren keine Bilder zerstörten und zertrümmerten. Der Grund oder vielmehr die Gründe hievon sind uns bekannt aus dem Bisherigen. Das naturalistische, antikisirende Streben, die klassische Bildung führte allmählig mehr und mehr eine heidnische Weltanschauung herbei, verdrängte den christlichen Glauben und schwächte das Nationalbewußtsein, die beiden Grundpfeiler der christlichen Kunst. Die Kunst wurde weltlich, üppig, schwülstig, und diente blos dem verkehrten herrschenden Zeitgeiste. Nahmen wir bereits in der venetianischen und spätern florentinischen Schule ein Aufgeben des religiösen, christlichen und kirchlichen Typus wahr, so sehen wir dies Abirren in den Kunstrichtungen dieser Periode noch weiter fortschreiten. In Deutschland ins-

besondere erfolgte in der neuern niederländischen Schule jener Zustand von elementarischer Auflösung in der Kunst, vermöge dessen man, nachdem die zerstörenden Grundsäze in eine Art von System gebracht waren, nun alle nur erdenkbaren einzelnen Bestandtheile eines vollständigen Gemäldes aus ihrem lebendigen Zusammenhange herausriß und dann nicht blos Landschaft und Porträt, sondern Küchen- und Speisekammergemälde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht-, Blumen- und Viehstücke, Stillleben und häusliche Scenen und scherzhafte Caricaturen, Schlachtenmalerei und halbkomische Volksgemälde, in bunter Abwechslung isolirt behandelte und zur höchsten technischen Vollkommenheit zu steigern strebte, bis endlich in diesem chaotischen Gewirre von knechtischer Nachahmung aller möglichen Naturgegenstände die Kunst zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee fast ganz verloren gegangen ist. Die Zeit des romantischen Ideals war vorüber und wie vergessen. Die transcendentale Welt ist weggeschafft. Wie daher auf dem Gebiete der Poesie der plebejische Ton der derben Volkslust, der Grobianismus eines Dedekin und der überlustige Cynismus eines Fischart auftauchte, so machte man sich auch auf dem Gebiete der Malerei an die nächste Wirklichkeit, an die derbe Volkslust, an das behagliche, bürgerliche Leben und das trauliche Familienleben. Wie die Kirchenmusik in dieser Zeit nach und nach in Opernmusik ausartete und die Bildhauer hauptsächlich Ballettänzer und Tänzerinnen darzustellen liebten, so machte sich auch in der Malerei Allegoriensucht, Effekthascherei und ein theatralischer Charakter mehr und mehr geltend. Die Kraft artete ins Ueberschwellende, die Weichheit und Zartheit in falsche, sinnliche Grazie aus. Von der Mitte des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts begann Frankreich einen ungeheuern Einfluß auf die deutschen Kultur- und Geisteszustände auszuüben. Deutsche Sitte und deutsche Sprache verschwanden immer mehr an den Königs- und Fürstenhöfen, aus den Kreisen des höhern und niedern Adels, der Gelehrten- und Beamtenwelt und sogar des reichen Bürgerstandes; eine höchst komische, ewig schmähliche, sklavische Nachahmung der französischen Sitte, Sprache und Ausdrucksweise trat ein. Man weiß in der That nicht, soll man lachen oder weinen über dieses eckel-

hafte Modezeitalter, über die steifen Redensarten, unnatürliche Sprachmengerei, über diese Zopf- und Perückenzeit, über die abgeschmackte Wichtigthuerei, heuchlerischen Ceremonien, Etikette und Falschheit. All das machte das deutsche Volk, wenigstens die höhern Schichten, ein volles Jahrhundert zu dem verkehrtesten, geschmacklosesten Volke Europa's. Und der Stempel all dieser Zustände ist auch der Kunst dieser Zeit aufgedrückt. Abgeschmacktheit, Unfruchtbarkeit, Geistlosigkeit und sklavische Nachahmung war die natürliche Folge. Wie im kirchlichen Baustyle, so zeigt sich auch in der christlichen Malerei dieser Zeit eine geistlose, abgeschmackte Ueberladung; im Winde flatternde Gewänder, tanzende und posaunenblasende Engel, mädchenhafte Madonnen nach französischem Schnitt treten an die Stelle der frühern schönen, herrlichen, kirchlichen Gestalten. Das gesunkene kirchliche Leben, die Hinneigung zum Heidenthum, der religiöse Fanatismus mancher Reformatoren und ihr blinder Haß gegen alles kirchlich Ueberlieferte, der Prunk und Luxus der Höfe, die politischen Bewegungen jener Zeit — Alles wirkte zusammen, die christliche Malerei ihrem Principe zu entfremden. Beschleunigen wir deßhalb unsere Schritte, um dies Gebiet so schnell als möglich zu durchwandern, und auch an den Ruhestellen, welche dasselbe bietet, wollen wir uns nur so lange verweilen, als unumgänglich nöthig sein wird. Zuerst wollen wir den fortschreitenden Verfall der christlichen Malerei in Italien, dann in Deutschland, und endlich den Zustand derselben in Spanien und Frankreich zu schildern versuchen.

I. Verfall der christlichen Malerei in Italien.

Mit Julio Romano, Titian, Correggio ging, wie schon früher gezeigt wurde, die große Kunstepoche der erfinderischen Genies zu Ende. Durch Raphael, Michelangelo, Titian, Correggio hatte unstreitig die italienische Malerei den höchsten Gipfel der Kunst und der nicht mehr zu übertreffenden Kunstfertigkeit in allen praktischen Theilen erreicht. Zugleich finden sich aber gerade bei diesen lezten großen Meistern schon die ersten Keime für das Verderben der Kunst. Die florentinischen Meister waren

von der Natur selbst darauf hingewiesen, die Wirklichkeit, die freundliche Gegenwart, das sie umgebende Leben darzustellen. Durch ihr gründliches Naturstudium, das ihr eigenthümliches Princip von ihnen forderte, schlich sich aber nach und nach zu viel Natur in die christliche Kunst ein und die religiöse Aufgabe trat mehr in den Hintergrund. Auch die Venetianer liebten es, glühendes Sinnenleben, geschichtliche oder mythologische Gegenstände darzustellen, oder religiöse genreartig zu behandeln. Die Kunst verweltlichte so immer mehr und es zeigte sich deutlich, besonders in den Werken Titians, Tintoretto's, Paul Veronese's, ein Aufgeben des religiösen Typus. Die christlichen Gegenstände waren durch die alten Meister noch keineswegs erschöpft, und selbst diejenigen, welche von ihnen behandelt worden sind, sind nicht alle ohne Ausnahme bis zu einem einzigen und allein richtigen Ausdrucke ausgebildet, der gar keine neue Darstellung mehr möglich werden ließe. Wären daher die Maler dieser Periode auf dem Wege fortgegangen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen sind, hätten sie sich in ihre Ideen und Denkart von Neuem versezt, in ihrem Geiste weiter fort erfunden, so wäre die Kunst nicht so tief gesunken, im Gegentheil wäre der Kreis von herrlichen, bedeutsamen Kunstwerken sehr erweitert und bereichert worden. Statt dessen gefiel man sich, heidnische Gegenstände darzustellen, deren sich die alten Meister nur für Allegorien, für Gedanken bedienten, mit denen es ihnen nicht so heiliger Ernst war, als mit den höchsten des christlichen Glaubens. Statt in den Geist und die tiefen Ideen der alten Meister tiefer einzudringen, faßten die Maler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur die äußern Elemente, also gerade das Unwesentliche, auf, waren nur auf Sinnenkizel und Effekt bedacht und verfielen bei solcher Sinnesrichtung großen Theils in eine handwerksmäßige Manier. Doch über diese flüchtigen, handwerksmäßigen, häufig großartig und elegant scheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen, hohlen Gebilde wollen wir schnell hinweggehen. Dieser traurige, augenscheinliche Verfall der Malerei mußte nothwendig bei Einigen den Vorsaz rege machen, die Kunst von ihrem Abwege wieder zu der wahren Bahn zurückzuführen. Die Einen glaubten, dieses Ziel, sich aus

der manieristischen Verderbniß wiederum aufzurichten, dadurch erreichen zu können, daß sie die Werke der alten großen Meister zu Vorbildern nahmen, die Vorzüge derselben studirten und zu einem höhern Ganzen zu vereinigen suchten. Es sind dies die sogenannten Eklektiker, welche am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die vorzüglichsten Eigenschaften der großen Meister sich anzueignen suchten, aber nicht über eine todte Nachahmung ihrer Vorbilder hinauskamen, und deßhalb füglich mit den alexandrinischen Dichtern verglichen werden können, welche in ähnlicher Art die alte Poesie mit Nachbildungen und Blumenlesen beschließen. Die andern, die sogenannten Naturalisten, suchten den Eklektikern gegenüber ihre Aufgabe selbstständig und unbekümmert um die Weise der großen alten Meister, zu lösen, und glaubten durch derbe, rücksichtslose Auffassung der gemeinen, rohen Natur ihrer Lösung zu genügen. Man darf indeß nicht glauben, daß diese beiden Richtungen schroff und unvermittelt neben einander stehen; im Gegentheil üben sie einen gegenseitigen Einfluß auf einander aus, so daß durch die Einwirkung der naturalistischen Bestrebungen nicht selten die individuellen Anlagen der eklektischen Künstler sehr wohlthätig angeregt, gestärkt und die Weiterentwicklung befördert, und ebenso der Ungestüm der Naturalisten durch Annahme einer feinern eklektischen Bildung zuweilen gemildert wurde.

a. Eklektiker.

Das Streben der Eklektiker ging im Allgemeinen dahin, durch gründliches Studium der großen Meister die verwilderte und verkommene Kunst der Manieristen des 16. Jahrhunderts zu verdrängen und einen neuen, festern und sicherern Boden für die Kunst zu legen. Diese Richtung verfolgte schon die Schule der Campi zu Cremona und die der Procaccini zu Mailand. Die bedeutendste unter den eklektischen Schulen war aber die zu Bologna, welche von den Caracci's gegründet ward. In dieser Schule erreichte der Eklektizismus seine größte Ausbildung und Vollendung, indem er in ein regelrechtes System gebracht und genau bestimmt wurde, welche Vorzüge und Eigenthümlich-

keiten man von den berühmtesten Meistern der klassischen Periode nachzuahmen und sich anzueignen habe. Als die Caracci's auftraten, war die Kunst nach Verlauf von fünfzig Jahren von einer Höhe herabgesunken, zu der sie sich seit Giotto, erst nach dreihundert Jahren, emporgeschwungen hatte, und man begnügte sich selbst in Rom, im Angesichte der unsterblichen Werke des Alterthums und der herrlichen Schöpfungen Raphaels und Michelangelo's, mit den gehaltlosesten Produkten. Mit rastlosem Eifer traten nun Ludovico Caracci und seine beiden Neffen Agostino und Annibale dem immer mehr um sich greifenden Verderben der Kunst entgegen, bekämpften die herrschende Manier, und es gelang ihnen auch wirklich, dieselbe fast gänzlich zu verdrängen. Ihre Schule erhielt in Italien ein entschiedenes Uebergewicht und sie wurden allgemein als die Wiederhersteller der Kunst betrachtet. Merkwürdiger Weise ging der Styl dieser Meister ebenfalls aus der Nachahmung hervor, woraus der falsche Geschmack, den sie zu verdrängen suchten und über den sie auch wirklich den Sieg davontrugen, entstanden war. Wie die philosophischen Eklektiker erst nach dem Verschwinden der großen, selbstständigen Denker erschienen und mehr auf das Formelle als das Materielle schauten; so kamen auch die Eklektiker der Maler erst nach dem Verschwinden der großen, originellen Geister der Kunst, und sie sahen mehr auf die Form als die Hauptsache und das Ursprüngliche, als auf den Geist, der ihnen das Untergeordnete, eine pure Nebensache war. Sie glaubten daher, durch ein genaues Beobachten von Grundsäzen, gegenüber der fessellosen Willkühr der Manieristen, durch formelles Aneignen der Vorzüge der großen Meister könne dem eingerissenen Verderben abgeholfen werden. Daß der Grund des Kunstverfalls ein tieferer sei und daß demselben mit andern, als blos formellen Waffen begegnet werden müsse, ahnten sie nicht. Sie drangen daher hauptsächlich auf Einfachheit der Form, gute Anordnung und Strenge und Gründlichkeit der Zeichnung; auch wußten sie ihrem Style den Schein einer organischen Verbindung zu geben. Am meisten ist hierin Annibale ausgezeichnet. Allein ihre Figuren scheinen nicht durch sich selbst belebt, sondern nur vom Künstler so gestellt zu sein, um den Ausdruck einer Handlung oder Leiden-

schaft nachzubilden. Man bemerkt recht deutlich, daß bei ihren Bildern viel zu viel Absichtlichkeit und Berechnung, dagegen zu wenig Leben und Geist vorhanden ist. Und wie hätte es auch anders sein können? Sie unterschieden sich in ihrem formellen Verfahren der Nachahmung durchaus nicht von den Manieristen, welche sie bekämpften; sie gingen nur mit mehr Umsicht und Urtheil zu Werke. Sie sind die vorzüglichsten Meister des Eklektizismus, indem sie die Vorzüge der antiken und der ihnen vorhergehenden neuern Künstler dadurch in sich zu vereinigen suchten, daß sie jeden derselben in dem Theile der Kunst nachahmten, in welchem er nach ihrer Ansicht als vorzüglich betrachtet werden konnte. Ein Sonett von Agostino Caracci spricht den Grundsaz der Schule dahin aus, daß man die Zeichnung der Antike nachahmen müsse, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Kolorit der Lombarden (d. h. des Leonardo), die Natürlichkeit des Titian, die Großartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten Styl des Correggio, die edle Symmetrie Raphaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig von der Grazie des Parmigianino. Wie hätte nun ein nach diesem Recept für ein malerisches Quodlibet gefertigtes Bild ein schönes, einheitliches Ganze bilden sollen? Das Sammeln und mühsame Zusammentragen von technischen Vorzügen früherer Meister konnte im höchsten Falle zur Regelrichtigkeit und technischen Fertigkeit führen, aber ein lebendiges, geistig belebtes Kunstwerk konnte unmöglich entstehen. Das große Verdienst dieser Schule besteht daher in nichts Anderm, als in einer äussern Regelrichtigkeit, dem Unwesen der Manieristen gegenüber. Die Eklektiker gingen nicht von der hohen Aufgabe und der erhabenen Idee der Kunst, sondern von einem subjektiven, falschen Princip aus, weßhalb ihren Werken gerade das fehlt, was das Kunstwerk zum Kunstwerke macht.

Der Stifter dieser Schule war Lodovico Caracci (1555 bis 1619). Er eröffnete, in Verbindung mit seinen beiden Neffen Agostino und Annibale, zu Bologna eine Kunstakademie, und wirkte mehr als Lehrer, denn als praktischer Künstler. Seine Gemälde, namentlich seine bewunderungswürdigsten Werke, die sieben Freskogemälde in dem berühmten Porticus von S. Michele

in Bosko zu Bologna, Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Benedikt und der Legende der heiligen Cäcilia, zeichnen sich durch Stärke und Wahrheit im Ausdruck, geschmackvolle Gewandung und ein melancholisches Helldunkel aus, das für ernste, religiöse Gegenstände sehr geeignet ist. Er suchte nemlich die Zartheit des Kolorits und die Farbenharmonie des Correggio zu erreichen, und wirklich gelang es ihm, durch gebrochene Farben und kräftige Mitteltinten seinen Gemälden ein feierliches Ansehen zu geben.

Agostino Caracci (1558—1601), ein Mann von universeller Bildung, war Mathematiker, Dichter, Philosoph, Kupferstecher und Maler. Er machte unter der Leitung Fontana's und Passeratti's große Fortschritte, ist jedoch als Maler nicht von namhafter Bedeutung. Es zeigt sich in seinen Werken, z. B. der Stigmatisation des heiligen Franziskus in München, im Martyrium des Apostels Bartholomäus, und am meisten in seinem Hauptwerke: „der heilige Hieronymus, welcher sterbend das heilige Abendmahl empfängt," zu sehr die Absichtlichkeit und das Berechnende des reflektirenden Verstandes. Man sieht es seinen Bildern an, daß sie nicht wie aus Einem Gusse geflossen sind. —

Der vorzüglichste und bedeutendste unter den Caracci's ist Annibale (1560 — 1609). Er begann seine künstlerischen Studien unter seinem Vetter Ludwig, ging in seinem zwanzigsten Jahre nach Parma, um den Correggio kennen zu lernen. Später begab er sich, auf die Einladung des Kardinals Farnese, nach Rom, und studirte daselbst die Antike und die Werke Raphaels und Michelangelo's. Er glaubte, daß es bei einem Gemälde außer der Farbe, der Harmonie und dem Helldunkel auch auf eine idealisirende Form ankomme. Er bestrebte sich daher besonders, seinen Bildern einen idealen Charakter zu verleihen. Je mehr er aber in diesen Studien Fortschritte machte, desto mehr verlor er im Malerischen. Er vereinigte jedoch mit frischem Geiste die Vorzüge der verschiedenen Meister: des Correggio, Titian, Veronese, Raphael u. s. w., auf treffliche Weise und in einem höhern Grade, als irgend einer seiner Zeitgenossen. Damit verband er eine lebendige und sichere Auffassung der Natur; es fehlte ihm jedoch gründliches Studium der Anatomie; weßhalb

er mehr einen richtigen Kanon in der menschlichen Gestalt, als einen wahrhaft lebendigen Begriff derselben hatte. Seine Werke enthalten viel Gutes in Hinsicht auf Zeichnung, Faltenwurf, schöne Farbe, Modellirung, Helldunkel u. dergl.; aber es fehlt ihnen das rechte, innere Leben, man vermißt die freie Entfaltung des eigenen, selbstständigen Geistes, zu der auch der kräftige Geist Annibale's vom Studium der Natur, der Antike und der ältern Meister sich nicht zu erheben vermochte. In der Pinakothek von Bologna sieht man eines seiner Gemälde, in welchem die Madonna in der Manier des Paolo Veronese, das Kind und der kleine Johannes in der Manier des Correggio, Johannes der Evangelist in der Manier des Titian, und die heilige Katharina in der Manier des Parmigianino gemalt sind. Am freiesten erscheint der Geist Annibale's in kleinern Kompositionen, z. B. in Madonnen und heiligen Familien. Aber auch hier ist er Eklektiker im vollen Sinne des Wortes. —

Aus der Schule der Caracci ging eine große Anzahl von bedeutenden Malern hervor, von denen einige ausgezeichnete sich zu größerer Freiheit und Selbstständigkeit des Geistes emporschwangen und ihre Meister übertrafen. Zu den berühmtesten gehören:

Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641); er genoß seine Bildung bei Ludwig und später in Rom bei Hannibal Caracci; vermochte sich aber im Ganzen nicht über die hemmenden Grenzen seiner Schule zu erheben, um so weniger, als ihm keineswegs eine reiche Phantasie zu Gebote stund. In seiner Komposition verräth sich die nüchterne Berechnung des Eklektikers, dagegen taucht in einzelnen Theilen seiner Bilder öfters, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, eine freie, schöne Auffassung der Natur auf, welche an die glückliche Epoche Raphaels erinnert. Für erhabene Gegenstände, begeisterte Zustände, tiefere Auffassung des Lebens und großartig bewegte Handlungen war er nicht geeignet; hier erscheint er nüchtern und kalt, während seine Nebenpersonen aus dem zuschauenden Volke oft voll Anmuth und edler Schönheit sind. Ein frappantes Beispiel dieser Art liefern die beiden Fresken aus dem Leben der heiligen Cäcilia in der Kirche S. Luigi zu Rom. Zu seinen vorzüglichsten und

edelsten Werken rechnet man die Fresken aus dem Leben der heiligen Jungfrau in einer Kapelle des Domes von Fano, und die vier Evangelisten in S. Andrea della Valle zu Rom.

Guido Reni (1575—1642) wurde zu Bologna geboren, ging anfangs bei Calvart, später aber bei L. Caracci in die Lehre, weil er seinem Naturell mehr zusagte. Er machte in kurzer Zeit solche Fortschritte, daß sein Meister auf ihn eifersüchtig wurde. Er verließ daher in seinem einundzwanzigsten Jahre Bologna und begab sich nach Rom. Allein in Rom ging es ihm mit Caravaggio und Cèsare d'Arpino, die sich durch Guido's Lieblichkeit beeinträchtigt sahen, nicht besser. Indeß nahm die Zahl seiner Bewunderer und Gönner immer mehr zu; unter andern gehören zu denselben auch Pabst Paul V. und der Herzog von Toskana. Großen Ruhm erwarb er sich durch seine Darstellung der „Marter des heiligen Petrus". Auch seine Malereien in der Hauptkapelle Pauls V. auf dem Quirinal wurden sehr bewundert, wie auch das Altarblatt mit der Verkündigung daselbst. Italienische und ausländische Fürsten, namentlich auch der Kardinal Mazarin, der die Loggia seines Palastes durch ihn mit Fresken zieren ließ, überhäuften ihn mit Aufträgen. Ebenso groß, wie die Zahl seiner Gönner, war auch die seiner Feinde und Neider.

Guido war unstreitig ein Talent von seltener Leichtigkeit der Erfindung, aber ohne große Tiefe, mit vielem Sinn für Schönheit der Form und Anmuth der Bewegung begabt, doch ohne große Naturwahrheit. Bei Keinem aus der Caracci'schen Schule tritt daher das Element der Nachahmung der antiken Statuen so entschieden hervor, wie bei ihm. Auch Kugler sagt von ihm, er sei mit einem hohen Gefühle für Schönheit begabt gewesen und hätte er in einer freiern Zeit vielleicht das Höchste geleistet; aber in seinen Werken zeige sich gerade die Befangenheit jener Zeit am deutlichsten. Das Ideal, das er sich schuf, sei nicht so fast die schöne Natur in einem erhöhten, reinern Zustande aufgefaßt, als vielmehr ein inhaltsloses, leeres Abstraktum, dem es an der individuellen Belebung und an persönlichem Interesse fehle. Am auffallendsten tritt dies leere, kalte Ideal, das Guido anstrebte, in seiner „Himmelfahrt Mariä" hervor. Er sucht das-

selbe nur in den äußern Formen und sieht diese als das Erste und Lezte an; da doch die Bedeutung des Ganzen, der alle einzelnen Formen nur dienen und sie mit ausdrücken sollen, allein das Ziel des Ganzen sein kann. Der Schönheit seiner Formen, vornemlich der Köpfe, die meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind, merkt man deutlich die kalte Berechnung des Verstandes an. —

Die Werke Guido Reni's sind von verschiedener Beschaffenheit. In seinen frühern Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen in großartigen, mächtigen Gestalten erscheint und eine Annäherung an die Weise der Naturalisten, besonders des Caravaggio, verräth. Ganz im Style des Caravaggio gemalt ist die Kreuzigung Petri im Vatikan zu Rom. Es hat ganz die schweren, gewaltsamen Formen jenes Meisters, aber ohne die demselben eigene Leidenschaftlichkeit. Dahin gehören auch die sogenannte Madonna della pietà, der gekreuzigte Heiland mit Maria und Johannes, und der bethlehemitische Kindermord in der Pinakothek von Bologna.

Später milderte sich sein Streben nach dem Gewaltsamen, und an dessen Stelle trat eine einfachere Natürlichkeit. Die Bilder aus dieser mittlern Periode sind seine besten und schönsten, und entfalten einen ungemein hohen Adel, wie z. B. das nicht ganz vollendete Bild: „die Geburt Christi" in S. Martino zu Neapel.

In seinen spätern Werken wurde er oft fade und nüchtern; es zeigt sich eine gewisse Kälte des Gefühls, Etwas Gesuchtes in der Stellung und ein Prunken mit der Meisterschaft; es kommt jene verflachte Idealität zum Vorschein und zwar in der schlimmsten Ausartung, und seine Eigenthümlichkeit verliert sich zulezt in eine leere, abgeschwächte Manier. Nicht selten sind seine Bilder aus dieser spätern Zeit, wie namentlich viele seiner Madonnen, Sibyllen u. s. w., leichtsinnig und übereilt gemalt, wozu ihn vielleicht seine Gläubiger und Spielschulden gezwungen haben mögen. Er soll nemlich an Einem Tage manchmal zwei bis drei Bilder vollendet haben. —

Vergleichen wir den Guido Reni mit Domenichino, beide Schüler der Caracci, so kann man von ihnen sagen, daß Guido

Reni von der Natur mehr begabt gewesen ist, als Domenichino, daß er aber die Kunst meist mit Leichtsinn betrieben und sich selbst nicht, wie er hätte thun können und sollen, angestrengt zu haben scheint. Die meisten seiner Bilder entsprechen daher wenig dem großen Rufe des Meisters. In seinen dramatischen Kompositionen zeigt er weniger dramatischen Sinn, als Domenichino; auch erscheint bei lezterm der Ausdruck der Gemüthsbewegungen ächter und natürlicher, als bei Guido, bei dem derselbe oft ins Sentimentale fällt. Der Ausdruck der Frömmigkeit möchte bei ihm eher Frömmelei zu nennen sein, und seine so sehr gepriesenen Magdalenen, in denen er sich die Niobe zum Vorbild gewählt hat, verrathen keine ganz aufrichtige Reue. In der Zeichnung des Nackten, in der Strenge und Gründlichkeit kommt er dem Domenichino nicht gleich; aber er verräth eine leichtere und geschicktere Behandlung des Pinsels, als Domenichino. Besonders in eleganter und zarter Ausführung und Vollendung besaß er eine seltene Meisterschaft des Pinsels. Den ausgezeichneten Ruf verdankt dieser Künstler hauptsächlich einer gewissen Anmuth, die öfters ins Matte und Uebertriebene fällt, aber eben deßwegen dem verweichlichten Geschmacke seiner Zeit um so besser entsprochen hat. —

Francesco Barbieri, genannt Guercino (1590—1666). Er hatte einen ähnlichen Entwicklungsgang wie Guido Reni, und unterscheidet sich von ihm nur durch wärmere, kräftigere Färbung und durch stärkern Ausdruck einer lebendigen Empfindung. In seinen frühern Werken, z. B. Thomas berührt die Wundmale Christi, der heilige Wilhelm von Aquitanien nimmt das Mönchsgewand, dem Bruno erscheint die heilige Jungfrau, sieht man ihn in einer mehr naturalistischen Richtung begriffen. In späterer Zeit tragen seine Bilder, z. B. die Verstoßung der Hagar, ein weiches, zartes, fast sentimentales Gepräge, das zulezt in schwächliche Sentimentalität und eine widerwärtige Manier ausartete.

Francesco Albani (1578—1660) theilte mit Guido das unter gleichen Studien entwickelte Talent und die unerschöpfliche Quelle eines zartfühlenden Gemüths. Als Guido zur Schule der Caracci übertrat, folgte ihm Albani. Nachdem Annibale Caracci nach Rom berufen worden war, begaben sich beide dahin,

trennten sich aber bald aus Eifersucht. Guido erhielt einen freiern Schwung des Geistes; er suchte hauptsächlich in den Meisterwerken der Antike das Schöne auf, um es auf die Gegenstände der christlichen Welt überzutragen. Albani dagegen achtete wenig auf formelle Reinheit und objektive Klarheit, beschränkte sich aufs Zarte und Liebliche, und konnte am Ende der Gefahr des Manierirten nicht entgehen. Albani ist ein poetischer Maler, der heitere, am meisten idyllische Gegenstände liebt, und seine Phantasie lieber in mythologischen als heiligen Gegenständen ergehen läßt. Bald erblickt man daher auf seinen Bildern die Venus mit Liebesgöttern, bald die Grazien, Schwärme von Amorinen, oder die Diana mit ihrem Gefolge. Ueberall spricht sich Anmuth, Zartheit und warmes Gefühl aus. In seinen landschaftlichen Gemälden sieht man den Himmel stets voll Glanz, die Bäume in ihrem grünen Schmucke, die Bäche in Ruhe und die Fluren in üppiger Pracht. In den Gesichtszügen seiner Figuren zeigt sich eine gewisse Gleichförmigkeit, was wohl daher kommen mag, daß seine zweite Gattin und seine Kinder ihm als Modelle bei seinen Werken dienten. Kirchliche Darstellungen sind seltener bei ihm, doch soll er auch mehrere Altargemälde verfertigt haben. Ein häufig bei ihm wiederkehrender Gedanke ist Jesus als Kind, mit aufwärts gekehrtem Blick Engel schauend, welche die Sinnbilder seines künftigen Leidens in Händen tragen. Eines seiner anmuthigsten Bilder ist das auf einem Kreuze schlafende Christuskind. Am liebsten beschäftigte er sich mit Gegenständen aus der antiken Welt, und erlangte auch wirklich durch dieselben großen Ruhm. Zu den gelungensten sind seine Darstellungen der vier Elemente zu zählen. Das erste Gemälde stellt die Venus vor, wie sie in einem schönen Wagen sitzt und von Tauben durch die Luft gezogen wird. Die Göttin hält eine große brennende Fackel in der Hand, an welcher mehrere Liebesgötter die ihrige anzünden. So durchsegeln sie die Luft und bringen das Feuer auf die Erde und bis in Vulkans Werkstätte. Im zweiten Gemälde kommt Juno, die Göttin der Luft, beim Aeolus an; Pfauen sind vor den Wagen gespannt und vierzehn Nymphen stehen in Gruppen um die Göttin her und stellen die vornehmsten Lufterscheinungen vor. Das Wasser ist auf dem dritten

Gemälde durch die Vereinigung der Quellen, Flüsse und Ströme dargestellt, welche, bewunderungswürdig gruppirt, ihre Gewässer in großer Menge ausströmen und ihren Weg nach dem Weltmeere nehmen, auf dem Galathea dahinwogt, von Nymphen umringt, die von Tritonen auf dem Rücken gezogen werden. Das vierte Gemälde stellt die Erde dar und läßt alle drei bisherigen an Reichthum der Erfindung hinter sich zurück. Man erblickt die drei Jahreszeiten: Frühling, Sommer und Herbst in einer Gruppe auf dem von Löwen gezogenen Wagen der Cybele. Hier ist der ganze Reichthum der Natur dargestellt. — Albani bewegte sich, wie wir sehen, mit besonderer Vorliebe und nicht ohne Glück auf dem antiken, viel seltener auf dem christlich-kirchlichen Boden.

Giovanni Lanfranco (1581 — 1647) ging bei Agostino Caracci in die Lehre, studirte aber mit besonderer Vorliebe den Correggio, der ihm stets als Vorbild vorschwebte, und vollendete seine Bildung bei Annibale in Rom. Hier, im Palaste des Kardinals Odoardo Farnese, fertigte er seine erste Arbeit, welche, wie noch mehrere andere, die Gründlichkeit der Caracci'schen Schule offenbaren, während er in späterer Zeit mit weniger Strenge verfuhr. Er vollendete mehrere ausgezeichnete Bilder, unter denen wir seinen heiligen Andreas Avellinus und sein Hauptwerk, „die Himmelfahrt Mariä" mit der Glorie, in der Kuppel in S. Andrea della Valle zu Rom hervorheben. Diese Kuppel stellt einen unermeßlichen Raum dar und endigt mit einer Glorie, deren Licht sich von der Hauptfigur des ewigen Vaters ergießt. Nach diesen Bildern zu schließen, war Lanfranco ein mit einer reichen Einbildungskraft begabter Künstler, der mit mehr Leichtigkeit als Scharfsinn erfand, im großen Style, doch nicht immer correct zeichnete. Etwas Großartiges liegt in seinen Werken; sein Helldunkel ist von ungemeiner Wirkung; in seiner Geburt des Heilandes läßt er, nach Correggio's Weise, das Licht vom Gesichte des Kindes ausgehen. Licht und Schatten sind wohl vertheilt; die Farbe harmonisch, wenn auch nicht heiter. Er besaß eine große Gewandtheit des Pinsels und ging mit vieler Kühnheit an die Ausführung seiner Werke. Er ist ein Mann von großem Talente, strebte aber leider, worin auch Bunsen und Andere mit übereinstimmen, durch erkünstelten Kontrast

in Stellungen, Gruppen und Beleuchtung allzusehr nach Effekt. Die Begeisterung für Lanfranco schwindet bedeutend bei näherer Betrachtung seiner Werke, in welchen sich, wie Quandt sagt, schon wieder der Rückschritt der Kunst zu einem handwerksmäßigen Streben zeigt, durch Geschicklichkeit und leichte Mittel Wirkung und Aufsehen zu machen. Daher die schroffen Gegensäze von Hell und Dunkel, die leeren, nichtssagenden Gesichter bei aller Spannung der Züge. Selbst das Studium der Natur zeigt sich in seinen Bildern vernachlässigt, und Caracci's Gründlichkeit und Strenge verschwindet in seinen spätern Werken.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich Bartolomeo Schedone und Giovanni Battista Salvi, gewöhnlich Sassoferrato genannt (1605 — 1685). Ersterer scheint die Lehren der Schule wenig beachtet zu haben, da schon in seinen frühern Werken sich deutlich die Nachahmung des Correggio zeigt, und seine spätern Werke ein derbes, naturalistisches Element an sich tragen. Seine Werke sind übrigens selten, da er viel zu viel Zeit mit Spielen verlor und bereits im Jahre 1615 starb. Es fehlten ihm schon die Grundprincipien der Malerei, nemlich correcte Zeichnung und tiefere Einsicht in die Geseze der Perspektive. Dies zeigt sich in einem Bilde in der Pinakothek zu München, eine reuige Magdalena darstellend mit zwei Engeln, wovon der eine den Todtenkopf, der andere das Alabastergefäß trägt. —

Sassoferrato soll seine Bildung hauptsächlich dem Domenichino verdanken; gewiß ist, daß derselbe, wenn er auch nicht sein Lehrer war, doch großen Einfluß auf ihn ausgeübt hat. Er studirte in Rom und Neapel die Werke der ältern Meister. Dies beweisen seine vielen Kopien nach Raphael, Albani, Guido Reni und Andern, und seine zahlreichen Madonnen- und Johannesbilder, die ganz im Geiste jener Meister behandelt sind. Seine Bilder sind nicht sonderlich tief, ziehen aber durch Zartheit und Milde an. Von seinen vielen Madonnen, die er höchst lieblich malte (er bekam deßhalb von seinen Zeitgenossen den Beinamen „pittore delle belle madonne"), ist eine, welche das schlafende Kind betrachtet, in Dresden zu sehen. —

Großen Einfluß auf die Kunst seiner Zeit übte Federigo

Baroccio aus Urbino (1528—1612). Er bewegte sich nicht auf dem Boden der Antike, sondern stellte lauter heilige, ächt christliche Gegenstände dar, von denen seine Marien am meisten geschätzt sind. Er lernte bei Franco in Venedig, bildete sich weiter nach Titian, ging in seinem zwanzigsten Jahre nach Rom und arbeitete daselbst mit Schülern Raphaels. Seine Muster waren Raphael und Correggio. In den Kinder- und Frauenköpfen kommt er dem Correggio ziemlich nahe, wie auch in seinem wunderbaren Helldunkel. Im Ganzen steht er aber beiden Mustern weit zurück. Er war nicht stark genug, dem zügellosen Geschmacke seines Zeitalters zu widerstehen, was zum Theil von seiner schwächlichen Gesundheit und seinem sanften Charakter herrühren mochte. Statt energisch gegen die falsche Kunst der Manieristen aufzutreten, ließ er sich selbst von der Richtung der Zeit anstecken, verfiel in Manier, die er selbst zu verdrängen strebte, und führte einen ihm eigenen Geschmack ein, der, wenn er auch nicht, wie Ramdohr sagt, der falscheste, doch immerhin ein falscher ist. Es ist nichts Wahres in vielen seiner Werke, weder in Ansehung des Ausdrucks, noch der Zeichnung, noch des Kolorits. Das Fließende seiner Umrisse wird zur Unbestimmtheit, und der bunte Glanz seiner gelben Lichter und blauen Schatten gibt seinem Kolorit das völlige Ansehen der modernen französischen Fechtelmalerei. Ebenso muß man aber auch zugestehen, daß ihm eine sehr innige Auffassung eigen war, und daß er öfters, wie in seiner Einsezung des heiligen Abendmahls, das er im Auftrag Clemens X. fertigte, in seiner Kreuzabnahme, Grablegung und seinem heiligen Franziskus sehr lieblich, ja manchmal unübertroffen zart gedacht habe.

Ein ebenso zarter, anmuthvoller Künstler, wie Sassoferrato und Baroccio, war auch Carlo Dolce (1616—1686). Er war für die florentinische Schule, was Sassoferrato für die römische war. Er strebte nicht, durch übertriebene, carikirende Nachahmung großer, ihm unerreichbarer Meister das Wohlgefallen und den Beifall der Menge zu erhalten; er beschränkte sich zumeist auf den Kreis der Madonnen und Heiligenbilder, und wußte diesen eine eigenthümliche Zartheit, Milde und Anmuth zu verleihen. In seinen Christus- und Marienbildern namentlich

verstand er einen geduldigen Schmerz, in seinen büßenden Heiligen, z. B. der büßenden Magdalena in Berlin, tiefe Reue, und in den Martyrern eine höhere, heilige Freude auszudrücken. All seine Bilder führte er sehr fleißig aus, hatte einen wahren Ausdruck zarter Regungen, Sinn für Anmuth und Schönheit, eine liebliche Zeichnung und sanfte Färbung; und so konnte es nicht fehlen, daß diese zarten, innigen, liebenswürdigen Bilder, wie z. B. seine zum Himmel fahrende Madonna, die heilige Katharina, Cäcilia, sehr beliebt und geschäzt waren. Leider steigerte er diese weiche Richtung zuweilen nicht blos zur größten Zartheit, sondern sogar zu übertriebener Sentimentalität und süßlichter Koketterie. Das Höchste zu erreichen war ihm nicht möglich; es fehlte ihm jene tiefere Empfindung, jener Sinn fürs Höchste, Erhabenste, Göttliche, wie wir ihn in Raphael bewundern. Und diesen kann auch die vollkommenste Technik nicht ersezen und geben, sondern nur das angeborne Genie. —

Aus dem Bisherigen ersehen wir, daß ein Theil der Eklektiker mit besonderer Vorliebe antiken Gegenständen sich hingab, und mehr auf heidnischem, als christlichem Boden sich bewegte, Andere dagegen, obwohl die Antike fliehend und ganz von der christlich-kirchlichen Anschauung ausgehend, durch ihr einseitiges, falsches Princip, namentlich in ihrer spätern Zeit, in Manier verfielen, die sie zu vermeiden und zu verdrängen suchten, und zuweilen wahre Zerrbilder und Caricaturen, wie Crespi, lieferten. Es fehlte diesen Meistern hauptsächlich die freie Selbstthätigkeit des Geistes, tiefes Eindringen in den Geist des Christenthums und die wahre Begeisterung für die christliche Kunst. Sie glaubten, auf formelle Weise, durch Nachahmung und Aneignung der äußern Vorzüge der großen Meister dem Verderben der Kunst begegnen und dieselbe auf die höchste Stufe der Vollendung erheben zu können. Ueber diesem formellen Streben entwich ihnen aber der Geist, oder vielmehr blieb er brach oder todt liegen, und vermochte derselbe die todten Formen nicht zu beleben. So konnte es am Ende nicht fehlen, die Kunst mußte einer geistlosen Manier verfallen, die mechanisch die verschiedenen Vorzüge der großen Meister zu vereinigen suchte, wie ja auch ein geistloser Schneider aus verschiedenen schönen Flecken ein buntfarbiges,

widerwärtiges Bajazokleid verfertigen kann. Die Eklektiker suchten ihren Werken alle Schönheiten anzueignen; sie strebten, die Vorzüge der Antike mit denen der berühmtesten christlichen Meister, Wahrheit und Kraft, Anmuth und Würde zu vereinigen; der Zauber des Kolorits sollte dazu dienen, das Verdienst der Komposition und Zeichnung besser hervorzuheben. Bei allem Bestreben nach Vollendung konnten sie es aber doch nicht vermeiden, entweder wegen zu ängstlicher Nachahmung der Antike in plastische Kälte, oder durch zu treue Nachahmung der Natur ins Unedle, Caricaturartige, oder durch geistlose Vereinigung der Vorzüge der großen Meister in Mechanismus und Manier zu verfallen. Bei allem Reichthum an Farbenglanz, an Menge von Figuren, an Gewändern, an Verzierungen jeder Art vermißt man doch den Reichthum an Ideen. Fast alle Werke der Eklektiker sprechen daher wohl die äußern Sinne an, die meisten aber befriedigen das Gemüth und den Geist nicht.

b. Naturalisten.

Die Naturalisten kümmerten sich durchaus nichts um das abstrakte Ideal der Eklektiker und die Aneignung der Vorzüge der großen Meister; sie glaubten und suchten der Kunst dadurch aufzuhelfen, daß sie sich ausschließlich an die Natur hielten. Die widerwärtige, abgeschmackte Sentimentalität und immer mehr überhandnehmende Charakterlosigkeit in der Kunst mußte ein festes, energisches Anschließen an die Natur hervorrufen. Zudem hatte sich in Rom unter Cèsare d'Arpino eine Partei gebildet, die, eine poetische Richtung verfolgend, der Einbildungskraft zu freien Spielraum gönnte, und die Wahrheit und das wirkliche Leben fast ganz außer Augen ließ. Wenn die Maler dieser Richtung die Natur zu wenig beobachteten, und einer imaginären, ins Phantastische sich verlierenden Darstellungsweise huldigten, so befliß sich die naturalistische Gegenpartei einer das Geistige zu wenig beachtenden Darstellungsweise des Natürlichen, so daß nicht das Schöne, Erhabene und Göttliche in der Natur zur Anschauung gebracht wurde, sondern mehr das Gemeine, Niedrige, Rohe, kurz, das in seiner sinnlichen Bedeutung Auffallende

zum Gegenstande der Darstellung gewählt wurde. Der Repräsentant dieser naturalistischen Partei ist

Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569 bis 1609). Dieser Künstler war ein Mann von großem Talent, einer ungezügelt kräftigen Natur, in Extremen sich gefallend. Er trat dem Streben der Eklektiker entschieden entgegen und führte die Malerei zur gemeinen Wirklichkeit zurück. Er verachtete die Schönheit und Würde nicht an sich, sondern er kämpfte mit aller Kraftanstrengung und Leidenschaftlichkeit für Wahrheit und Natürlichkeit gegen die damaligen Imaginanten, welche die Malerei gänzlich zu vernichten drohten. Festes, energisches Auftreten that noth bei der sentimentalen, charakterlosen Zeitrichtung. Aber Caravaggio ließ sich von seiner leidenschaftlichen Stimmung, die sich in all seinen Bildern ausprägt, zum Extrem hinreißen und ging zu weit, indem er absichtlich nur das Gewöhnliche und Gemeine suchte. Sein Aufruf, zur Natur zurückzukehren, war ganz zeitgemäß und nothwendig; allein dieses naturalistische Streben artete in sklavische Nachahmung der Natur aus, und Caravaggio verfolgte mit Troz und Erbitterung die neue Bahn, und so mußte er auf ein ebenso einseitiges, unwahres Extrem wie die Imaginanten gerathen. So oft er einen erhabenen, großartigen Gegenstand in Angriff nahm, der seine Einbildungskraft heftig ergriff und aufregte, da überbot er sich selbst und ward in seinem Werke unförmlich. Diese Großartigkeit und doch zugleich gemeine Auffassung zeigt sich in einem seiner Hauptwerke, in der Grablegung Christi, einem Bilde von größter Feierlichkeit, wobei man aber glauben könnte, es sei das Leichenbegängniß eines Räuberhauptmanns. Wenn er dagegen mit ruhigem Gemüthe und ohne Leidenschaft einen einfachen Gegenstand ergriff, da muß man sein künstlerisches Talent in ihm ehren und den Erfolg seiner Leistungen bewundern. Am besten gelungen sind seine falschen Spieler, überhaupt Scenen aus dem niedrigsten Leben, wo er Zaubereien, Räubereien, Morde, nächtlichen Verrath u. dergl. zu malen hatte. Den Charakter von Gaunern und Betrügern wußte er mit ungemeiner Lebendigkeit und Wahrheit darzustellen. Dagegen machen seine religiösen Bilder, in welchen heilige Personen den Charakter des gemeinen Pöbels tragen, nur einen sehr

unerfreulichen Eindruck. Er faßte das Häßliche und Gemeine auch mit gemeinem Sinne auf, und dieser Vorwurf trifft ihn gerade am meisten in dem Charakter seiner Bildungen bei der Darstellung edler, sogar religiöser Gegenstände.

Caravaggio hielt sich meistens in Rom auf, ging aber später auch nach Malta, Sicilien und Neapel. Den mächtigsten Einfluß übte er auf die Naturalisten in Neapel aus. Der bedeutendste von ihnen ist Giuseppe Ribera (1593 — 1656), ein geborner Spanier, weßhalb er den Namen lo Spagnoletto erhielt. Seinen ersten Unterricht erhielt er in seiner Heimath in der spanischen Schule, begab sich aber in früher Jugend nach Italien, um die Werke Raphaels und der Caracci in Rom, Correggio's in Parma und Modena, und Titians in Venedig zu studiren. Am meisten scheint er sich für Correggio, den er sehr fleißig kopirte, entschieden zu haben, als ihn bei seiner Ankunft in Neapel Caravaggio, oder vielmehr der daselbst vorherrschende Geschmack für immer fesselte. Caravaggio blieb von nun an stets sein treues Vorbild. Er stellte sich an die Spize der Naturalisten und trat fortwährend den Meistern der Caracci'schen Schule entgegen. Bei der Beurtheilung seiner Werke muß man zwischen seinen frühern und spätern wohl unterscheiden. Erstere, die das Studium Correggio's und der venetianischen Meister verrathen, sind zwar sehr selten, gehören aber zu den besten und edelsten Erzeugnissen der Zeit. Aus dieser bessern Periode stammt seine Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino zu Neapel und ein Abendmahl, beide meisterhafte Bilder, die es verdienen, der italienischen Kunst angereiht zu werden. Auch in seinen spätern Werken zeigt er sich als vorzüglichen Koloristen, correcten, naturgemäßen Zeichner und großen Meister im Helldunkel. Die Muskeln und Adern an seinen Figuren kann man bis zur Spize des kleinen Fingers verfolgen, selbst die Runzeln und Haare des Hauptes sind getreu gegeben. Doch spricht sich in diesen spätern Werken meistens eine derb naturalistische Richtung und eine abenteuerliche Phantasie aus, die ihn zu Darstellungen von Hinrichtungen, Martern, Foltern u. dergl. hinzog. Auch Brustbilder von Anachoreten, Propheten und Philosophen und andere scharfe, knochige Gestalten liebte er darzustellen. In all diesen Bildern

wußte er durch den dämmernden, ans Unheimliche streifenden Schimmer seines Helldunkels eine ergreifende Wirkung hervorzubringen. Ein Schauer und Grausen erregendes Bild, wohl eines seiner gräßlichsten Erzeugnisse, ist die Darstellung der Marter, oder vielmehr der Vorbereitungen zu der Marter des heiligen Bartholomäus.

Der gefeiertste Künstler aus der Schule des Caravaggio und Ribera, der diese beiden Meister weit an Kühnheit überbot, ist Salvator Rosa (1615—1673). Sein Geburtsort ist Borgo bei Neapel. In seiner Jugend beschäftigte er sich hauptsächlich mit dem Studium der alten Klassiker und der Natur, namentlich der wilden, romantischen Natur in Kalabrien und Apulien. Diese Studien übten einen sehr großen Einfluß auf seine spätere künstlerische Richtung aus, die vorzugsweise eine antikisirende, naturalistische zu nennen ist. Er ist nicht so fast christlicher Maler, als Historien-, Genre- und hauptsächlich Landschaftmaler; und nur soferne hie und da in seinen Landschaften Einsiedler oder christliche Zeichen vorkommen, kann man dieselben vom christlichen Geiste angehaucht nennen. Er machte in seinen Jugendjahren eine Reise durch Unteritalien, sah hier merkwürdige Vorgebirge und mit Burgen bekrönte Felsen, den Hafen von Bari, die von der See umspielten Klippen von San Vito, die Grotten von Polignano und die Zauberhöhlen von Otranto. Dergleichen merkwürdige Punkte und Gegenden von wilder Erhabenheit erscheinen in seinen Werken öfters wieder. In den Abruzzen gerieth er in die Gefangenschaft von Banditen, und hatte hier Gelegenheit, die Physiognomien dieser Auswürflinge zu studiren. Später hielt er sich bald zu Rom, bald in Neapel und Florenz auf, und studirte in diesen Städten die Werke der großen Meister, von denen ihn am meisten Michelangelo ansprach. Seinen bedeutenden Ruf begründeten hauptsächlich Landschaften, in denen sich die Grundsäze der Schule deutlich offenbaren. In München befinden sich mehrere Bilder von ihm, z. B. bewaffnete Banditen auf einem steilen Felsen mit einem Wasserfall; ein verfallenes Schloß auf einem Felsen mit steilen Felswänden und einem Bergbache; das Kriegsvolk Gideons erfrischt sich am Flusse; in Dresden in nächtliches Dunkel gehüllte, vom Sturm aufgewühlte Meereswogen,

welche sich an Felsenriffen brechen, zwischen denen man die Trümmer gescheiterter Schiffe bemerkt. Rosa's energischer Geist spricht sich in gewaltigen, aufgethürmten Felsmassen, in Höhlen, in von Dornen und Gestrüpp starrenden Feldern, in starken Baumstämmen, in Sturmwolken und Schlaglichtern aus. Er beabsichtigte überall eine gewaltige Gesammtwirkung, ist aber oft im Einzelnen flüchtig und unwahr. Seine Bilder von düster phantastischer Poesie sind mit verschiedenen Figuren staffirt, die nur für solche schauerliche Gegenden passen. Es sind Banditen, Hirten, Herenscenen, Soldaten, auch biblische Figuren, z. B. die Hagar und ihr Sohn, welche vor Durst umkommen, lauter Figuren, welche in Rosa's Bergen geboren zu sein scheinen. Ein sehr schönes, vorzüglich ausgeführtes Bild stellt in wilder Gegend einen Baum dar, in dessen Zweigen ein hölzernes Kreuz angebracht ist; unter demselben liegt ein an Händen und Füßen gebundener Krieger, der seine Hände gefaltet zum Kreuze emporhebt. Hier erscheint Rosa in einem höhern Lichte und offenbart ein tiefes Gefühl. Ueberhaupt war er nicht blos ein wilder Skizzist; in vielen und gerade in seinen besten Bildern, wovon sich, nach Waagen, wohl drei Viertheile in England befinden, zeigt er sich als einen Künstler von tiefem Gefühl für die Einsamkeit einer großartig wilden, phantastischen Natur, von geistreicher Auffassung und sorgfältiger Ausführung, der durch sein klares, oft frisches Kolorit anspricht, dem aber auch zuweilen eine Frechheit der Behandlung eigen ist, die kaum ihres Gleichen finden wird.

Wir sehen, daß die naturalistische Richtung, welche den Imaginanten gegenüber ihre volle Berechtigung hatte, immer mehr ins Gräßliche, Schauerliche, Phantastische ausartete, daß sie sich vom eigentlich kirchlich-christlichen Boden entfernte und in Genre- und Landschaftmalerei verfiel. Der Eklektizismus seinerseits war nicht im Stande, jene edle Begeisterung zu verleihen, die den Raphael und die übrigen großen Meister unsterblich macht, und mußte am Ende immer mehr in Manier ausarten. Italien, früher das Mutterland und die Hochschule der Kunst, hatte sein kräftiges Mannesalter der Kunst überlebt, erlangte zwar durch die Bestrebungen der Caracci, der Eklektiker und

Naturalisten neue Bedeutung, aber die frühere Blüthe der Kunst sah es nie wieder, im Gegentheil mußte es sehen und erleben, wie gerade da, wo die christliche Kunst am höchsten gestiegen war, dieselbe auch am tiefsten gesunken ist.

Längere Zeit wurden diese beiden Richtungen, die eklektische und naturalistische, in Italien noch weiter verfolgt, so jedoch, daß die Künstler bald mehr der Weise der Caracci folgten, aber auch Einflüsse der naturalistischen Richtung in sich aufnahmen, bald umgekehrt der naturalistischen Weise sich hingaben, ohne die Richtung der Caracci ganz auszuschließen. Zu den Malern der ersten Art gehören Caracciolo und Stanzioni, welche zulezt ganz in Manier und ins Handwerksmäßige ausarteten; zu denen der leztern Art mehrere venetianische Künstler, die zwar, wie Jakob Palma (1544 — 1628) und Varotari, il Padovanino genannt (1590 — 1650), noch manches Gute zu Tage förderten. Allein die traurigen Folgen jener beiden Kunstrichtungen konnten nicht ausbleiben. Der Eklektizismus und das mechanische Nachahmen der Vorzüge der frühern Meister mußte nothwendig zur Manier führen, jener ungebundenen Freiheit, die Alles nur nach Willkür gestaltet und Schein für Wahrheit gibt, Flachheit für Gediegenheit und Uebertreibung für Charakter, wie wir dies in der Geschichte der italienischen Malerei während des 17. und 18. Jahrhunderts recht deutlich sehen. Jene naturalistische Richtung entfremdete die Kunst ihrer eigentlichen, ewigen Heimath, vom Quell des Urschönen, und es konnte nicht ausbleiben, die Malerei mußte von ihrer erhabenen Stufe und Würde allmählig herabsinken, so daß sie ihre früher bis zur Vollendung ausgebildeten Mittel fortan nur der Schilderung des erbärmlichen und beschränkten irdischen Daseins weihte. Und so ist sie, wie das Leben, eine verstümmelte, kalte Prosa geworden, ohne Licht und Freude, ohne Würde und Gehalt, ohne Liebe und Heiligkeit, überall nur trockener Kalkul des einäugigen Verstandes, überall ein rastloses Jagen zur Befriedigung der Sinnenlust und Selbstsucht, nirgends ein reiches, tiefes, gotterfülltes Gemüth.

Im 16., 17. und 18. Jahrhundert nahmen die italienischen Fürsten nicht blos die Poesie und Musik, sondern auch die Malerei zur Vergrößerung des Glanzes ihrer Höfe und zur Erhöhung

der Pracht bei ihren Festen in ihre Dienste. Die Kunst, ehedem die Dienerin des Allerhöchsten, sank zur Sklavin weltlicher Herren, ihrer Gelüste und Leidenschaften herab. Wundern wir uns darum nicht mehr, daß die Kunst in Italien so tief gesunken ist, daß im Laufe des ganzen 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts so wenig Bedeutendes auf dem Gebiete der christlichen Malerei geschaffen wurde; die Malerei wandte sich mit Vorliebe der Landschaft und dem Genre, theilweise auch der Historie zu, zuweilen sank sie sogar zur Dekorationsmalerei herab; die Stoffe wurden gerne aus der Mythologie entlehnt und die Allegorie häufig in Anwendung gebracht; nicht selten ungenießbares Zeug zu Tage gefördert und als Kunst gepriesen. Die alten, kirchlichen, im Geiste des Christenthums ausgeführten Gemälde des Mittelalters wurden zumeist unbeachtet gelassen. Die christliche Kunst war wie in Schlaf versunken, und nur hie und da tauchten noch einzelne Künstler, wie Oasen in einer großen Sandwüste, auf. Unter diesen halten wir der Erwähnung würdig:

Jakob Palma (1544—1628). In seinen bessern Werken erkennt man die Grundsäze der römischen und venetianischen Schule. Er kopirte nemlich schon in seinen frühen Jahren die Werke Titians, Raphaels und anderer Meister; später fühlte er sich durch die Lebendigkeit Tintoretto's besonders angesprochen und wählte diesen zu seinem Vorbilde. Um die vielen Aufträge, die er erhielt, besorgen zu können, arbeitete er leichtfertiger, sein Fleiß und seine Sorgfalt verminderten sich, er wurde allmählig Schnellmaler und sank ins Handwerksmäßige herab. Deßungeachtet sind seine Frauen- und Knabenköpfe sehr schön, und sprechen seine meisten Bilder durch ihre Einfachheit und Anmuth sehr an.

Der bedeutendste Künstler des 17. Jahrhunderts aus der venetianischen Schule ist Alessandro Varotari, il Padovanino genannt (1590—1650). Nicht ohne Glück strebte er, die Vorzüge der Meister seiner Schule sich anzueignen; seinen Köpfen in seinem Hauptwerke, das Gastmahl zu Kanaan, verstand er eine höchst anziehende Weichheit zu verleihen. Weniger gelungen und großartig ist seine Komposition.

Der Charakter der Kunst im 17. Jahrhundert, das hand-

werksmäßige, manieristische Betreiben, das sich in dieser Zeit immer mehr Geltung verschaffte, spiegelt sich am deutlichsten in den Werken des Hauptvertreters dieser Richtung, des Pietro Berettini da Cortona (1596 — 1669). Er begann seine Studien in Rom und brachte den mit Lanfranco begonnenen Geschmack zur vollkommenen Ausbildung. Man verließ nemlich um diese Zeit immer mehr die Gründlichkeit der Caracci'schen Schule, suchte den Sinnen zu gefallen und zu schmeicheln, und begnügte sich, wie dies bei Theaterdekorationen der Fall ist, mit einem oberflächlichen Effekt, und dadurch ward die Malerkunst zur gehaltlosen und unbedeutenden Dekorationsmalerei herabgewürdigt. Eine flüchtige, ungründliche, geistvoll seinsollende Behandlung der Malerei griff in dieser Periode in Italien immer mehr um sich und war bis auf Mengs und Winkelmann vorherrschend. Zu diesen flüchtigen, oberflächlichen Künstlern gehört auch Berettini und noch mehr seine Nachfolger Ciro Ferri, Francesco Romanelli und der Neapolitaner Luca Giordano mit seinem charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach fertig!). Berettini hatte ein leichtes Talent, aber er war ohne Tiefe des Geistes. Ganz entsprechend erscheinen seine Bilder bei genauerer Betrachtung flüchtig und ungründlich. In all seinen Werken offenbart sich ein gewisser einförmiger Charakter, eine oberflächliche, manierirte Zeichnung; er sucht nicht den wahren Ausdruck für die Handlung, sondern nur Effekt hervorzubringen. Und wirklich machen auch seine Bilder auf den oberflächlichen Beschauer einen nicht unbedeutenden Eindruck, der aber bei tieferm und längerm Betrachten wieder verschwindet. Man vermißt hauptsächlich Wahrheit und Gründlichkeit bei ihm. Auch Mengs, Göthe und Lanzi stimmen mit diesem Urtheil so ziemlich überein; ersterer insbesondere sagt von Berettini, daß ihm der wahre Ausdruck fehle, und daß er mehr nach Effekt als Wahrheit gestrebt habe.

Der lezte Sprößling der gänzlich ausgearteten italienischen Malerei ist Pompeo Girolamo Battoni (1708 — 1787). Conca und Masucci waren seine Meister, aber nicht seine Muster; ihn fesselten die Werke Raphaels und anderer großer Meister, und er eignete sich von ersterm wirklich auch eine gewisse Grazie

an, die seine Figuren anziehend macht. Sein Hauptbestreben ging dahin, gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen und der Kunst mittelst des Eklektizismus wieder aufzuhelfen. Der Erfolg entsprach, wie leicht zu begreifen, natürlich nicht. Der Kunst konnte auf blos formelle Weise nicht gedient werden. Der Grund ihres Verfalls war ein tieferer, der christliche Geist war aus den Künstlern und ihren Werken entflohen, und dieser konnte durch alle formellen und technischen Vorzüge nicht in dieselben hineingezaubert werden. Battoni malte zwar eine Menge Madonnen, heilige Familien, Heilige beiderlei Geschlechts, historische und allegorische Gegenstände, aber am liebsten wählte er heidnische Stoffe, und die christlichen, wenn ihm auch manche Figuren, zumal die jugendlichen, bei seinem angebornen Talente zum Gefälligen und Naiven, gut gelungen sind und sogar anziehend genannt werden können, entbehren doch der Wahrheit und des Durchdrungenseins vom christlichen Geiste. Am auffallendsten zeigt sich dies an seiner büßenden Magdalena. Diese hat zwar sehr zierliche Formen und anmuthige Züge, aber mit der Reue scheint es ihr kaum halber Ernst zu sein; sie thut nur bußfertig, um desto reizender zu erscheinen. Sicherlich schwebte ihm das Bild einer jungen, hübschen Römerin als Ideal vor, das er wieder geben wollte. Von welch geringer Nachhaltigkeit Battoni's Bestreben war, kann man daraus ersehen, daß in seinem Alter eine ziemlich starke Partei gegen den ehrwürdigen Greis sich erhob und nicht einmal das einzelne Gute in seinen Werken anerkannte, das wirklich anerkannt werden muß, nemlich die Lebhaftigkeit und Wärme des Kolorits, die Harmonie der Farben und seine gelungene Darstellung jugendlicher, zumal weiblicher Figuren.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts empfahlen zwei Ausländer tieferes, strengeres Studium der Antike, und glaubten dadurch der tief gesunkenen Kunst aufhelfen und sie wieder zur Blüthe und zum Glanze bringen zu können. Am Ende dieses Jahrhunderts machte sich auch noch der Einfluß der David'schen Schule bei den italienischen Malern geltend, und da zugleich auch das Studium der Werke Raphaels und anderer großer Meister empfohlen wurde, so mußte eine vorherrschend

antikisirende, eklektische Richtung entstehen, die durch das Eingehen auf die Vorbilder der Antike große, edle Charaktere, durch das Studium der Werke Raphaels schöne Formen zu erzielen, und durch das den Franzosen nachgeahmte Theatralische, Uebertriebene in Stellung und Gebärden den Beifall der Menge zu erlangen hoffte. Allein es fehlte dieser Richtung das innere Lebensprincip der Kunst, und daher konnte durch sie keine eigentliche Wiederherstellung derselben erfolgen. Die Verehrung der Denkmäler des Alterthums, der Werke Raphaels und der französische Geschmack führten einen falschen Begriff von Ideal herbei, das in einem leeren, abstrakten Begriff von Schönheit bestand und eben darum der herrschenden Geistesarmuth willkommen war. Die vorzüglichsten unter den Künstlern dieser Richtung sind Pietro Benvenuti aus Perugia und Vincencio Camuccini aus Rom.

Pietro Benvenuti bildete sich mit Eifer nach den Werken des Andrea del Sarto, kam am Ende des vorigen Jahrhunderts nach Rom und wählte sich hier den Raphael zu seinem Muster und Vorbilde, und zwar suchte er dadurch in den Geist dieses Meisters einzudringen, daß er seine Werke kopirte. Auf diese Weise war es ihm natürlich unmöglich, das Wesen dieses göttlichen Künstlers zu erfassen und seine einfache Größe und hohe Wahrheit zu erreichen. Sein Styl ist durchaus der David'sche; er erhob ihn übrigens zu derjenigen Vollkommenheit, deren die Unnatur fähig ist. Sein erstes Gemälde war der heilige Donatus, das zweite die delphische Sibylle, an welcher besonders die Zeichnung des Nackten und der geschmackvolle Faltenwurf gerühmt wird. Der Tod des Priamus läßt klar den Einfluß der französischen Schule erkennen; man vermißt vor Allem Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit; die meisten Gestalten tragen nicht den Ausdruck menschlicher Leidenschaft, sondern den einer theatralischen, übertriebenen Mimik. Außer diesen Bildern verfertigte er noch viele Oelgemälde, Altarbilder, welche sich in den Kirchen Toskana's befinden. Auch in der Freskomalerei versuchte er sich, und er steht hierin dem Appiani nicht nach. Eines seiner lezten Werke ist die Judith mit dem Haupte des Holofernes, wie sie es dem Volke von Bethulien zeigt. Es trägt

durchaus den Charakter der französischen Schule; es ist ein schönes Bild, ein wahres Prachtstück, aber es läßt den Beschauer kalt und ungerührt. Ueberhaupt sind heftige Bewegungen und kräftige, übermäßig starke Formen ein charakteristisches Merkmal dieses Künstlers. Man darf sich daher nicht wundern, daß er bei der herrschenden Zeit- und Geistesrichtung am Anfange dieses Jahrhunderts bedeutendes Aufsehen machte.

Vincencio Camuccini wurde 1773 zu Rom geboren und gehört zu den berühmtesten italienischen Malern der neueren Zeit. In seinen Jugendjahren ließ er sich das Studium der Antike und der großen Meister sehr angelegen sein; am meisten fühlte er sich zu Raphael, Domenichino und Andrea del Sarto hingezogen. Man erkennt aber auch recht deutlich den Einfluß der französischen Schule in seinen Werken. Zuerst trat er mit dem „Tode Cäsars", dann der „Virginia" hervor, und erwarb sich nicht unbedeutenden Ruhm und Anerkennung. Diese Bilder erregten durch das kräftige, heitere Kolorit, die edeln Charaktere, wohlverstandene Draperie und gute, glückliche Gruppirung großes Wohlgefallen. Man erkennt aber sowohl in der Komposition, als Zeichnung und Ausführung die theatralische Weise der französischen Schule, und es fehlt dem Künstler, wie W. A. Schlegel in einem Sendschreiben an Göthe bemerkt, die reichhaltige Ader der Erfindung, und wir glauben noch beisezen zu dürfen, das Ungekünstelte, Natürliche und jene bis in jeden einzelnen Theil gehende Wahrheit. Dagegen hat er vor der französischen Schule eine mehr natürliche Harmonie und eine gewisse südliche Milde voraus; seine Zeichnung ist bestimmt und correct, und seine tiefe Kenntniß und sein gründliches Studium des klassischen Alterthums verdienen Anerkennung und Bewunderung. Mit großer Vorliebe wählte er Darstellungen aus der römischen Geschichte, aus dem Leben des Regulus, Scipio, Cornelius, und regte durch diese großen Vorbilder das erloschene Nationalbewußtsein bei den Einzelnen wieder an und suchte es neu zu beleben. Es konnte daher nicht fehlen, daß diese Bilder, und namentlich sein vortrefflich gelungener Horatius Cocles, großen Beifall und Anklang fanden. Camuccini berührte eine Saite, die das Herz des italienischen Volkes traf und begeisterte. Auch auf christ-

lichem Boden bewegte er sich mit Glück; seine Grablegung Christi, die er für den König Karl IV. von Spanien vollendete, die Bekehrung Sauli und das Erscheinen Christi in der Unterwelt wurden sehr bewundert. Ein anderes Gemälde, „die Darstellung im Tempel," erfüllte ganz die Hoffnungen der Italiener, welche sie von diesem Künstler hegten. Dies schöne Bild befindet sich in der Kirche St. Johann zu Piacenza. Sein berühmtestes Werk ist ohne Zweifel „der ungläubige Thomas"; es wurde sogar der Ehre der Verewigung in Mosaik in der St. Peterskirche für würdig gehalten. Das Bild ist trefflich gezeichnet und mit Geschmack angeordnet; aber auch diesem Bilde fehlt, wie den meisten übrigen, Natürlichkeit und Wahrheit. Der Heiland hat zwar Anstand, aber nicht Würde genug, und dem Thomas fehlt sowohl der Ausdruck der Ungewißheit des Zweiflers, als des Staunens des Ueberführten. Camuccini ist ein gelehrter Künstler, der nicht blos als genauer Kenner der Antike, sondern auch als christlicher Künstler und Porträtmaler (er malte namentlich die Porträts des Königs und der Königin von Neapel und des Pabstes Pius VII.) unter den wenigen italienischen Künstlern der Neuzeit einen der ersten Pläze einnimmt und den Künstlern den Weg gezeigt hat, den sie einzuschlagen haben, wenn die tiefgesunkene Kunst in Italien wieder erstehen und zu Bedeutung und zur Blüthe gelangen soll. Die Künstler müssen sich auf den volksthümlichen, nationalen Boden stellen und ihre Werke vom christlich-kirchlichen Geiste durchdringen, erleuchten und beleben lassen. Solche Bilder werden wahre Kunstwerke sein und zum Herzen des Volkes sprechen und von demselben verstanden und mit Liebe aufgenommen werden. —

Auch diese französisirende Richtung ist vorübergegangen, ohne eine neue Blüthe der Kunst in Italien herbeigeführt zu haben. Auf den neuern Kunstausstellungen sind nur wenige italienische Kunstwerke zu treffen, welche die Aufmerksamkeit des Beschauers zu fesseln im Stande wären. Kopien nach den großen Werken der Vergangenheit, Landschaften, Scenen aus dem Volksleben, genreartige, zuweilen auch historische Gegenstände, die aber vielfach nicht Erzeugnisse eines lebendigen, künstlerischen Dranges, sondern des Spekulationsgeistes sind, bilden bei weitem die Mehrzahl

dessen, was die neueste Zeit hervorgebracht hat. Tüchtige Werke, eigentliche Kunstgegenstände, treten uns nur als vereinzelnte Erscheinungen, gleichsam als Nachhall einer glücklichern Vergangenheit, entgegen. Zu den bedeutendsten Künstlern der neuern Zeit gehören Appiani, Bossi, Palagi und Migliara. Die beiden ersten suchten der Kunst durch Studium und Kopiren der Hauptwerke der großen Meister, die beiden leztern durch enges Anschließen an die Natur und Antike wieder aufzuhelfen und ihre Meisterschaft zu begründen.

Andrea Appiani (1754 zu Mailand geboren und gestorben 1818), „der Maler der Grazien," war Anfangs Dekorationsmaler, blieb aber nicht bei diesem Fache stehen, sondern sezte seine Studien weiter fort und suchte durch tüchtiges Studium der Anatomie, und namentlich dadurch in der Kunst sich zu befestigen und einen ehrenvollen Namen zu erhalten, daß er die Hauptwerke der berühmtesten Meister kopirte, die er während seines Aufenthalts in Parma, Bologna und Florenz zu studiren Gelegenheit hatte. Rom besuchte er dreimal, um in das Geheimniß der Raphael'schen Freskomalerei einzudringen. Dies gelang ihm auch zum Theil, so daß er in diesem Kunstzweig alle italienischen Maler seiner Zeit übertraf. Seine schönsten Freskomalereien sind „die Evangelisten und Kirchenlehrer" in der Kuppel des Chores in St. Celso zu Mailand, erhabene Figuren in der That, voll charakteristischen Ausdrucks und in einem großartigen Style ausgeführt. Meistens entnahm er aber seine Gegenstände der Antike, z. B. der Olymp, Venus und Amor und andere. Auch als Historienmaler zeichnete er sich aus, namentlich stellte er die Großthaten Napoleons dar, der ihn zu seinem Hofmaler ernannte und mit dem Orden der Ehrenlegion schmückte. In der herzoglich Leuchtenberg'schen Galerie zu München findet sich ein sehr gelungenes Bild von Appiani: „Napoleon auf dem Throne und zu beiden Seiten weibliche Figuren des Sieges und Friedens." Seine Bilder ziehen durch eine gewisse Grazie und die Reinheit der Zeichnung sehr an, besonders gilt dies von seinen großartig ausgeführten Fresken; man vermißt aber die Kraft des Ausdrucks und der Charaktere. —

Giuseppe Bossi (1776 — 1816) bildete sich während

seines sechsjährigen Aufenthaltes in Rom hauptsächlich an den Werken Leonardo da Vinci's, den er am meisten liebgewann und fortan sein ganzes Leben hindurch studirte. Er unternahm das schwierige Geschäft, das berühmte Abendmahl dieses Meisters wieder herzustellen, damit solches in Mosaik gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde, was durch Raffaeli auch wirklich zu Stande kam. Auf der Villa Melzi am Comersee hängt ein großer Carton, an dem er zuletzt arbeitete. Die Zeichnung ist mit schwarzer Kreide sehr kühn und fleißig ausgeführt. Sie stellt den todten Heiland im Schoose Maria's dar, Johannes und Magdalena zu beiden Seiten. Seine Werke sind voll Feuer, Phantasie und Ausdruck, und verrathen eine große Einsicht in die Behandlung des Nackten.

Palagi aus Bologna ist ein Künstler unseres Jahrhunderts, erlangte großen Ruhm als Historienmaler und behauptet den ersten Rang unter den neuern italienischen Künstlern. Seine Werke haben, im Vergleich mit denen anderer Künstler aus der vergangenen und gegenwärtigen Zeit, große Vorzüge und Verdienste. Er wirkte hauptsächlich in Rom und Mailand, erwarb sich großen Beifall und sogar die Bewunderung Napoleons, der ihn mit Auszeichnung behandelte. Die Gegenstände seiner Oelbilder sind meistens der italienischen Geschichte des Mittelalters entnommen. Sein Herzog Galeazzo Visconti von Mailand, krank auf dem Prachtbette liegend, während Isabella mit ihrem Sohne vor dem Könige kniet, wurde von ihm im Jahre 1821 vollendet und zeichnet sich dieses Stück durch treffliche Zeichnung, edeln Styl und gründliches Studium der Natur aus. Die Figuren sind voll Ausdruck und ganz dem Leben entnommen. Ein Kranker, der wenige Tage darauf starb, soll ihm zum Modell gedient haben. Im Jahre 1824 stellte er Gustav Adolph dar, wie er die vier Stände des Reichs schwören läßt, seine vierjährige Tochter als Königin des Reiches anzuerkennen, wenn er im Kriege gegen Ferdinand umkommen sollte. Das Bild gehört zu seinen besten, enthält sehr schöne Köpfe und eine große Mannigfaltigkeit der Charaktere, und zeigt genaue Kenntniß der Formen. Nur ist er etwas gar zu theatralisch, ein Fehler, den man nicht ohne Grund den neuern italienischen und fran-

zösischen Malern zum Vorwurfe macht, und den er mit diesen gemein zu haben scheint. Eines seiner besten, effektvollsten Bilder ist sein Kolumbus, wie er vor Ferdinand und Isabella in Gegenwart der Großen des Reichs die seltensten Produkte des neuentdeckten Landes ausbreitet. Er vollendete dasselbe im Jahre 1829. Im darauffolgenden Jahre sah man auf der Mailänder Kunstausstellung sehr liebliche kleinere Bilder von ihm, religiösen Inhalts, z. B. die heilige Jungfrau mit Lesen beschäftigt, den Heiland mit der Weltkugel, eine sizende heilige Jungfrau; all diese Bilder waren sehr lieblich und fleißig ausgearbeitet. Ueberhaupt zeichnen sich all seine Bilder durch charakteristische, ausdrucksvolle Figuren und sehr correcte Zeichnung aus, die dieser Meister nur durch genaues, gründliches Studium der Natur und der Antike gewinnen konnte. Charakteristisch ist in seinen Werken die Ruhe, Besonnenheit, Tiefe des Gemüthes, ungemeine Zartheit und individuelle Wahrheit. In der Darstellung des Nackten besaß er eine große Gewandtheit, und weiß er durch weiche Formen und zarten Schmelz das Auge zu bestechen. Dagegen macht man ihm den Vorwurf, daß er zu theatralisch war und in Beziehung auf das Kostüm nicht selten die Geschichte mißachtet habe.

Giovanni Migliara verwandte großen Fleiß auf das Studium der Natur und Mathematik. Seine Werke zeichnen sich daher, außer dem großen Reichthum der Phantasie, Anmuth, Zierlichkeit und correcten Zeichnung, besonders durch frappante Naturwahrheit und gelungene Anwendung der Perspektive aus, und verrathen deutlich den mathematisch gebildeten Meister. Durch seine Gewandtheit in der Perspektive weiß er optisch zu täuschen und den Beschauer durch ein bezauberndes Farbenspiel zu überraschen. Er bemalte den Dom zu Mailand von innen und außen, und auch die übrigen Kirchen dieser Stadt boten ihm öfters Gelegenheit zu malerischen Darstellungen. Seine Oelbilder und Aquarellen waren schon zu seinen Lebzeiten nicht nur in seinem Vaterland, sondern auch im Auslande sehr gesucht. Er starb zu Mailand im Jahre 1837. —

In Italien ist zwar, wie wir im Bisherigen gesehen haben, die Kunst, selbst in den Zeiten ihres tiefsten Verfalls, nie ganz

ausgestorben; in allen Jahrhunderten bis auf die neueste Zeit treffen wir einzelne namhafte Künstler; aber es sind dies leider in neuerer Zeit nur einzelne Erscheinungen, und das Urtheil Kuglers ist im Allgemeinen hart, aber wahr, wenn er sagt: „Italien, über das einst alle Segnung der edelsten schaffenden Kraft, der ganze Zauberborn der Schönheit ausgegossen war, träumt jezt nur noch von dem großen Ruhme seiner großen Vorzeit; es treibt ein steuerloses Wrak auf den bewegten Fluthen der Gegenwart hin. Die Künste sind ausgezogen, sich eine neue Heimath zu suchen." Wenn wir auch nicht gerade behaupten wollen, daß die Künste ganz aus diesem einst so ruhmvollen Lande ausgezogen seien, so müssen wir doch gestehen, daß dies vom Himmel und von der Natur so gesegnete und jezt doch so unselige Land nicht blos in politischer und religiöser, sondern auch in artistischer Hinsicht unendlich tief gesunken ist. Und darüber werden wir uns durchaus nicht mehr wundern, wenn wir nur einen flüchtigen Blick auf die Geschichte dieses Landes in den drei lezten Jahrhunderten werfen wollen. Seit dem 16. Jahrhundert war Italien der Zankapfel, um den sich Deutschland und Frankreich gestritten haben. Seit Franz I. und Karl V. war es daher häufig der Schauplaz schrecklicher Kriege, die bis zur französischen Revolution und die neuesten Kämpfe in Oberitalien, durch die Eroberungslust Frankreichs und Spaniens, sowie durch Zwistigkeiten mit Oesterreich entstanden, dem in politischer, wie in artistischer und wissenschaftlicher Hinsicht regen Leben in Italien ein Ende machten und es in eine Abspannung und Schlaffheit stürzten, welche es der französischen Revolution erleichterte, ihre siegreichen Waffen zuerst in dieses Land klassischer Erinnerung zu tragen und den Zustand desselben nach Willkür umzugestalten. Seit 1797 wurden aus Mailand, Mantua, einem Theil von Parma und Modena, sowie in Venedig, Genua, Rom und Neapel Republiken geschaffen, welche anno 1805 Napoleon als ein Königreich Italien mit der französischen Kaiserkrone vereinigte; seinen Stiefsohn Eugen Beauharnais ernannte er zum Vicekönig, andere Theile des Landes gab er andern Herrschern, wie z. B. Neapel dem Mürat, oder verband sie ebenfalls mit Frankreich, bis durch den Sturz des französischen Helden und

die Wiener Kongreßakte der heutige politische Zustand Italiens hervorgerufen wurde. Italien ist zerrissen und zerstückelt und der Nationalgeist erloschen. Dazu kommt noch die geistige und religiöse Gesunkenheit und Zerrüttung und die gottlosen Bestrebungen einer Umsturzpartei, die von Frankreich und England unterhalten und unterstüzt ward, und es auf nichts Geringeres abgesehen hatte, als auf gänzliche Ausrottung des Christenthums und Vernichtung der Kirche. Es wäre daher wirklich zu verwundern, wenn Italien von den schädlichen Einflüssen des vorigen und jezigen Jahrhunderts frei geblieben wäre und nicht an dem allgemeinen Schicksale der europäischen Völker theilgenommen hätte. Italien hat aber noch seinen reinen, blauen Himmel, ist, wie früher, von dem herrlichsten Klima begünstigt, hat noch die vielen und werthvollen Kunstschäze der Vorzeit; es bedarf daher nur der Wiedererweckung und Neubelebung des nationalen Bewußtseins, und dies Volk wird bald wieder seiner Vorfahren würdige Thaten und Werke verrichten und hervorbringen. Soll aber diese nationale Einigung gelingen, so wird vor Allem eine religiöse Wiedergeburt vorhergehen müssen. Die christliche Kirche, die einzig wahre Pflegerin der christlichen Kunst, wird dies zerrissene und alternde Land in seinen höchsten Interessen wieder einigen und mit ihrem Geiste beleben und verjüngen müssen. Dann wird auch die jezt daniederliegende Kunst wieder erstehen und zu neuer Blüthe sich entfalten. Ob dies aber im unerforschlichen Plane der Vorsehung liegt, wird die Zukunft enthüllen.

II. Verfall der christlichen Malerei in Deutschland.

Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ist uns schon eine ziemliche Anzahl von deutschen Künstlern begegnet, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich der sich durch eine klassische Ausbildung der Form auszeichnenden Meister, auf Kosten ihrer Eigenthümlichkeit zu veredeln suchten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das Gepräge dieses Sichverirrens und Strebens nach fremdem Verdienste. Durchgehends ist dies aber der Fall bei ihren Nachfolgern seit der Mitte des 16. Jahrhunderts. Raphael

und Michelangelo waren es hauptsächlich, welche die Augen der deutschen, insbesondere der niederländischen Künstler auf sich zogen. Die nordische Natur war aber nicht im Stande, die geistige Tiefe jener italienischen Meister und den idealen Standpunkt Raphaels zu erreichen; daher nehmen wir in ihren Werken ein mühsames Abringen nach schönen Formen und die ärgsten Ausschweifungen wahr. Diese traten in einem Hemskerk, Floris, van Mander, Goltzius, Spranger und andern um so greller hervor, als sie Männer von großen Anlagen waren, sich aber einem eiteln Streben nach imposanten Erfolgen hingaben und zugleich den Großen und Mächtigen zu gefallen suchten, denen die Historienmalerei zu vornehmem Prunke diente. Sie verharrten meistens in der Nachahmung äußerlicher Typen, ohne jenes tiefinnerliche, ethische Lebenselement zu besitzen, aus dem jene freiere Schönheit der großen italienischen Meister hervorgegangen war. Ihr Ideal, das sie erreichten, ist daher nur ein formelles, inhaltloses, innerlich todtes. An sich haben daher die meisten Werke dieser Künstler keinen besonders hohen Kunstwerth. Troz dieser Verirrungen hörte doch die niederländische Malerei nie ganz auf, nach einem höhern Standpunkte zu streben, und dauert auch in dieser Zeit ein besonderer Natursinn und eine von der Eyck'schen Schule abstammende eigenthümliche Technik fort.

Zu den bedeutendsten Künstlern dieser Richtung rechnen wir den Lambert Sutermann, auch Lambert Lombard genannt (1506 — 1560). Die Nachrichten über ihn lauten sehr verschieden und wurden durch Vasari noch mehr verwirrt. Gewiß ist, daß er in Italien seinen Geschmack sehr läuterte, indem er daselbst seine heimische Richtung ganz verließ und sich an italienische Vorbilder hielt. Das Edle und Würdevolle der römischen Schule wußte er sich in einzelnen Fällen so glücklich anzueignen, daß Schorel ihn für einen Italiener hielt. Ein sehr zartgefühltes, ganz im Geiste der römischen Schule ausgeführtes Bild ist eine Madonna im Berliner Museum, die das schlafende Kind auf ihren Armen hält. Alle seine Bilder haben Etwas Schlichtes, Anspruchloses, sind tief durchdacht und mit Scharfsinn und vielem Fleiße ausgeführt. Am deutlichsten ersieh man dies an einer in der Pinakothek zu München befindlichen Madonna,

wie sie in tiefstem Schmerz den auf ihrem Schoose liegenden Leichnam Christi umarmt. Im Hintergrunde ist Jerusalem — Alles mit deutschem Fleiße gemalt.

Das Haupt der künstlerischen Richtung dieser Zeit war Franz Floris aus Antwerpen (1520—1570), der berühmteste Schüler des Lombard. Anfangs malte er in der Weise seines Meisters, veränderte aber seine Manier, als er in Italien die Werke Raphaels und Michelangelo's sah. Vasari erklärte ihn für den besten niederländischen Maler und verglich ihn sogar mit Raphael, obwohl die großen Vorzüge dieses Meisters durchaus nicht in seinen Werken zu entdecken sind. Er erhielt sogar den Ehrentitel „niederländischer Raphael". Seine Bilder sind schön und elegant gezeichnet, aber es fehlen ihnen die edeln Formen Raphaels und der seelenvolle Ausdruck; sie sind durchaus hohl, nüchtern und geistlos, und machen einen höchst widerlichen Eindruck. Ein sehr unleidliches Werk von seiner Hand ist Loth mit seinen beiden Töchtern. Es ist wirklich unbegreiflich, wie man längere Zeit hindurch dies kalte, eines spätern italienischen Naturalisten würdige Erzeugniß für ein Werk Raphaels halten und ausgeben konnte. Zu seinen bessern in Deutschland zerstreuten Bildern gehören zwei Seitenstücke in der k. k. Bibliothek zu Wien. Das eine derselben stellt Adam und Eva im Paradiese dar, das andere, wie sie nach ihrem Fall daraus vertrieben werden. Er entwickelt darin eine große technische Fertigkeit und zeigt, daß er für Dekorationen und festliche Verzierungen geeigneter war, als für Darstellungen höherer Gegenstände.

Floris übte einen bedeutenden Einfluß auf die Kunst seiner Zeit durch die große Zahl seiner Schüler aus. Die meisten derselben schloßen sich an ihren Meister an, suchten die Farbenpracht der venetianischen Schule nachzuahmen und ihre Bilder durch Porträtfiguren interessant zu machen. Dieselben leiden aber an den nemlichen Gebrechen, wie die des Meisters; sie sind nüchtern, manierirt, ohne Ausdruck und Geist und wenig anziehend. Zu den bedeutendern Künstlern aus der Schule des Floris gehören Franz Franck der ältere (sein bestes Werk ist sein Christus unter den Schriftgelehrten), sein Sohn Franck der jüngere, der am liebsten Karnevalsscenen und historische Bilder malte; Franz

Pourbus der ältere und sein Sohn gleichen Namens. Sie waren gute Porträtmaler und leisteten in diesem Fache Leidliches. Ein erfreuliches Bild von Pourbus dem ältern ist „die Predigt des heiligen Aloysius" unter vielem Volke, auf dem sich eine Menge schöner Porträtfiguren befindet. — Der hervorragendste Schüler des Floris war Martin de Vos (1520—1604). Er ist zwar ein manierirter Künstler, wie seine Mitschüler und sein Meister; aber er hat eine wärmere, naturgemäßere Auffassung, was man in „seinem auferstandenen Heiland, der seinen Jüngern am See Tiberias erscheint", im Berliner Museum ersehen kann. Auch eignete er sich das herrliche Kolorit der Venetianer in hohem Grade an und wußte dadurch seinen Bildern Frische und Leben zu verleihen. —

Die Kunst artete im Laufe der Zeit immer mehr in Manier und Künstelei aus. Die übertriebenste Unnatur in Form und Ausdruck, höchst wunderliche Verdrehungen des menschlichen Körpers verdrängten alle Naturwahrheit und ächte Schönheit. In dieser höchst manieristischen Richtung befangen, dem Strome der Zeit folgend, erscheinen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Karl van Mander (1548—1606), Heinrich Goltzius (1558 — 1617) und Bartholomäus Spranger (1546 bis 1625 oder 1627). Den Vorrang unter diesen übertrieben manieristischen Malern behauptet unstreitig Spranger. Er überschritt in den Stellungen, in den Umrissen, in den Verdrehungen der Hände und Füße alle Schranken, und nicht mit Unrecht schreibt daher ein Schriftsteller von ihm: „Alles mußte verdreht, gespannt und in konvulsivischer Stellung sein, und in seinen lezten Gemälden übertrieb er die Uebertreibung selbst." Auf seiner Reise nach Italien, wo er sich hauptsächlich in Mailand, Parma und Rom aufhielt und ausbildete, empfahl er sich durch mehrere Landschaften und seine Herenversammlung im Koliseum dem Kardinal Farnese, der ihn dem Pabst Pius V. vorstellte. Lezterer beauftragte ihn mit der Anfertigung von zwölf Darstellungen aus der Leidensgeschichte. Auch ein jüngstes Gericht, auf welchem mehr als 500 Köpfe angebracht sind, fertigte er für denselben Pabst; und zu gleicher Zeit schmückte er mehrere Kirchen Roms mit Bildern. Im

Jahre 1575 erhielt er einen Ruf an den Hof des Kaisers Maximilian II. nach Wien, und Rudolph II. stellte ihn als ersten Hofmaler an, in welcher Eigenschaft er siebenzehn Jahre zu Prag arbeitete und viele Bilder, namentlich Porträts, malte. Man könnte wohl glauben, daß dieser Künstler, der am päbstlichen und kaiserlichen Hof so gut empfohlen und so hochgeschätzt war, unmöglich jener übertriebene Manierist gewesen und daß er falsch beurtheilt worden sei. Dem ist aber nicht so; Spranger ist und bleibt einer der übertriebensten Manieristen seiner Zeit. Er war ein sehr talentvoller, erfindungsreicher Künstler und wurde wegen seines großen Talents und seiner schöpferischen Phantasie sehr geschätzt. Allein er ließ seiner Phantasie einen ungemessenen Spielraum, nahm zu wenig auf die Natur Rücksicht, suchte in Uebertreibungen Großartigkeit zu erstreben und verfiel, wie die meisten Deutschen, welche die Richtung Michelangelo's verfolgten, in manierirte Uebertreibung und prahlende Handwerksmäßigkeit. Er richtete sich zu sehr nach dem verdorbenen Geschmacke der Zeit, in der man nicht einmal den Irrweg erkannte, auf den die Kunst gerathen war. Man träumte nur von einem großartigen Umschwung, den sie genommen hatte. —

Während die meisten deutschen Künstler dieser Zeit sich nach den Werken und Meistern der umbrischen Schule bildeten, verfolgten andere, wie Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer, mehr die Richtung der venetianischen Schule, verdeckten so zu sagen durch glänzende Farbenpracht und die Vorzüge der venetianischen Schule ihr vielfach manierirtes Wesen, und lieferten so tüchtige Werke, die sich großen Beifalls zu erfreuen hatten. Christoph Schwarz (1550—1594) war zu seiner Zeit hochgepriesen und erwarb sich sogar den Namen des „deutschen Raphael", obwohl seinen Werken die Tiefe und Innigkeit dieses Meisters abgeht. Dagegen zeichnen sich seine Bilder, von denen mehrere in Nymphenburg, Schleisheim und in München (z. B. der Engelsturz, die heilige Katharina, und in der Metropolitankirche daselbst ein Ecce homo) aufbewahrt werden, durch reiche Komposition, frische Färbung und leichte Behandlung aus. —

Johannes Rottenhammer (1564 — 1623) begab sich,

nachdem er seinen ersten Unterricht bei Tonnauer genossen hatte, nach Venedig, als Tintoretto noch thätig war. Er huldigte ganz den Lehren dieses Meisters und ahmte ihn selbst in seinen oft so gezwungenen Stellungen nach. Dies zeigt ein im Museum des Louvre befindliches Gemälde, welches ganz in der Art der hellen, warmen und fleißigen Gemälde dieses Meisters ausgeführt ist, und seine zierlichen, spizen Formen wie seine styllose Anordnung hat. Die größte Anzahl von Rottenhammers Werken ist in Bayern, in der Pfalz und in Schwaben, da er sich nach seiner Verheirathung in München und dann in Augsburg niederließ. In der Pinakothek zu München sind neun Bilder von ihm; eines stellt die in himmlischer Glorie mit dem Kinde auf Wolken sizende heilige Jungfrau dar, wie sie von vielen Engeln umgeben dem heiligen Augustinus erscheint; ein anderes die Enthauptung der heiligen Katharina. Im Münster zu Ulm ist „eine Geburt Christi", und in der Metropolitankirche zu München „die Krönung Mariä" zu sehen. All diese Bilder lassen die venetianische Schule und einen Meister von Geist und Talent erkennen, welcher seinem Sinn für Schönheit und Grazie entsprechende Bilder geliefert hat. —

Endlich sind hier noch einige Künstler zu erwähnen, Bloemart, Honthorst und Sandrart, welche zwar zu den Manieristen zu zählen sind, und an den italienischen Richtungen festhielten, aber mit der eklektischen Nachahmung der ältern Meister zugleich ein naturalistisches Element verbanden, das sich in ernstem Studium und kräftiger Auffassung der Natur ausspricht.

Abraham Bloemart (1564—1647) ist im Ganzen noch ein arger Manierist; es zeigt sich aber in einzelnen seiner Werke, wie z. B. in seiner Anbetung der Hirten und einer heiligen Familie im Berliner Museum, ein glückliches Bestreben nach naturgemäßer Auffassung und Darstellung. Der Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint, ist eine sehr manierirte Gestalt, dagegen ist der heilige Joseph ungleich kräftiger und naturgetreuer gemalt. Das Kolorit ist angenehm und das Helldunkel oft sehr gelungen. —

Die Blüthezeit der beiden andern Meister fällt in die Mitte des 17. Jahrhunderts; beide suchen das eklektische und naturali-

stische Element mit einander zu verbinden. Gerhard Honthorst (1592—1662), wegen der überraschenden Wirkung, die er durch scharfes, in das nächtliche Dunkel grell einfallendes Licht hervorzubringen verstand, auch Gherhardo dalle notti genannt, war der Schüler des Abraham Bloemart und bildete sich später nach der Weise des Caravaggio. Eines seiner durch nächtliche Beleuchtung merkwürdigsten Bilder ist „die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse durch einen Engel". Der Engel hat so eben die Thüre geöffnet und streckt die Rechte nach dem Apostel aus, welcher von dem gewaltig blendenden Lichtglanze der himmlischen Erscheinung betäubt die Hand vor seine Augen hält.

Der berühmteste Schüler des Honthorst war Joachim von Sandrart (1606—1688). Der Meister schätzte ihn so sehr, daß, als er zu Karl I. nach England reisen mußte, er ihn allein von seinen Schülern als Gefährten und Gehülfen mitnahm. Nach der Ermordung des Herzogs von Buckingham begab er sich im Jahre 1627 nach Italien, studirte in Venedig die Werke Titians und Veroneses und ward bald nach seiner Ankunft in Rom der Mittelpunkt der deutschen und holländischen Künstler. Er galt für einen sehr bedeutenden Künstler und befand sich unter jenen zwölf Malern, deren jeder für den König von Spanien ein großes Geschichtsgemälde zu verfertigen beauftragt war. Er malte ein Nachtstück, „den Tod des Seneka," ein Gemälde, das außerordentlich gefiel und sich jetzt in der Galerie zu Berlin befindet. Nachdem er noch eine Reise nach Neapel, Sicilien und Malta gemacht hatte, kehrte er im Jahre 1635 nach Deutschland zurück. Hier wüthete der dreißigjährige Krieg. Deßungeachtet fand er doch in Frankfurt viele Beschäftigung und malte für mehrere Kirchen Altarblätter, von denen wir ein sehr schönes anführen, welches in der Kirche des heiligen Kajetan zu München ist und diesen Heiligen mit mehr als fünfzig großen Figuren vorstellt, wie er anno 1666 durch seine Fürbitte Neapel von der Pest befreit. Im Dome zu Bamberg befindet sich „die Enthauptung Johannes des Täufers", und in der Walburgiskirche zu Eichstädt die heilige Walburgis, wie sie mit dem mystischen Lamme die himmlische Hochzeit hält. Nach der Beendigung des dreißigjährigen Kriegs malte er zu Nürnberg das große

Friedensgastmahl, auf welchem sich alle Porträts der Gesandten und des Nürnberger Magistrats befinden. — Die Komposition ist etwas gezwungen, aber die Porträtköpfe sind tüchtig und wie all seine Werke in venetianischer Weise ausgeführt. — Diese naturalistisch-eklektische Richtung verfolgten auch Karl Screta von Prag (1604—1674), Johann Kupetzky aus Ungarn und besonders Justus Sustermanns aus Antwerpen (1597—1681). Letzterer reiste zu seiner Ausbildung nach Italien und wandte sich der eklektischen Schule der Caracci und der naturalistischen des Caravaggio zu. Seine Bilder, unter denen wir nur „eine Grablegung" und den „Tod des Sokrates" im Museum zu Berlin erwähnen, zeichnen sich durch edle Komposition und den Ausdruck eines natürlich einfachen Gefühls aus und wurden wegen ihrer Lebendigkeit, Wahrheit und meisterhaften Durchführung allgemein bewundert.

Einen neuen, sehr erfreulichen Aufschwung nahm die deutsche Kunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. Die Kämpfe mit den Spaniern waren beendigt und ein neues, kräftiges Volksleben fing an, sich wieder zu entwickeln. Andererseits erkannte man immer mehr, daß mit dem Streben nach kirchlichen Reformen, unter den Glaubenswirren und mit dem Verschwinden des alten religiösen Sinnes ein Hauptfundament der Kunst verloren gegangen war, und daß daher treues Anschließen an die Kirche vor Allem Noth thue. In den spanischen Niederlanden war die katholische Kirche Siegerin geblieben, die Kunst stand hier noch mehr als anderswo im Dienste der Kirche, und hier begann denn auch die Malerei sich zu einer neuen Blüthe zu entwickeln. Die große Schule der Gebrüder van Eyck, die durch die innigste Durchdringung ächter Begeisterung für kirchliche Aufgaben mit dem frischesten Sinn die Naturerscheinungen in der größten Wahrheit und Treue auch im Einzelnen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wiedergegeben, ja in einigen Malern des 16. Jahrhunderts mit einer außerordentlichen Technik und einem trefflichen Kolorit die bewunderungswürdigsten Werke hervorgebracht hatte, wurde durch die verkehrte Sucht, die

großen italienischen Meister nachzuahmen, welche durch einige talentvolle Maler, namentlich durch Jean Mabuse und Bernhard van Orley, in den Niederlanden sehr allgemeinen Eingang gefunden hatte, für immer verdrängt. Ueber dem Bestreben, durch künstliche, schwierige Stellungen, durch starke Angaben der Muskeln, wodurch man die Großheit des Michelangelo zu erlangen glaubte, große Meisterschaft an den Tag zu legen, durch die Wahl von allegorischen und mythologischen Gegenständen eine besondere Gelehrsamkeit zu zeigen, war die religiöse Begeisterung und der Sinn für eine liebevolle und naive Auffassung der Natur allmählig verschwunden. Da nun den Niederländern das eigentliche Verständniß der Form, das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Linien unzugänglich blieb, so konnte es nicht fehlen, daß sie in dem Verlangen, es einander an Künstlichkeit der Stellungen, an Bezeichnung der Formen in den nackten Theilen zuvorzuthun, sich immer weiter von der Natur entfernten und am Ende so widerwärtige Zerrbilder zum Vorschein kamen, wie so manche Gemälde des Hemskerk, oder F. Floris, denen selbst das alte Erbtheil der Schule, eine gute Färbung abgeht. Andere Künstler stellten Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben mit Laune und Lebendigkeit, oder die Natur in ihrer allgemeinen Erscheinung mit großer Ausführlichkeit dar, wodurch die Genre- und Landschaftsmalerei ihre Entstehung erhielten. In der Auffassung zeigt sich nicht selten ein Hang zum Gemeinen, Sonderbaren und Abentheuerlichen. Gegen den Ablauf des 16. Jahrhunderts nehmen wir zwar bei mehrern Künstlern in den Niederlanden ein Streben wahr, einen bessern Zustand der Malerei herbeizuführen. Es erforderte aber einen ausgezeichneten, genialen Geist, eine völlige Umgestaltung der Malerei herbeizuführen; und dieser regeneratorische Geist war Peter Paul Rubens.

Tacitus erzählt uns: Als einst die Bataver im heiligen Haine versammelt waren, da habe einer unter seinen Mitbürgern die Stimme erhoben: „Sagt mir, Brüder," habe er gerufen, „sind wir denn noch wie ehemals die Bundesgenossen und Freunde dieser Römer? Sind wir nicht vielmehr zu ihren Sklaven herabgesunken? Auf, Brüder, zu keiner Zeit war Rom so ermattet, als jetzt! Lasset euch durch den großen Namen seiner Legionen

nicht schrecken, sein Joch abzuwerfen! Germanien steht zu uns, und selbst Gallien gelüstet es, sich zu erheben. Auf! die Götter sind mit den Tapfern!" So ungefähr lautete der Inhalt jener Rede, welche die Herrschaft der Römer über das alte Volk der Belgier und Bataver untergrub. Claudius Civilis hieß der kühne Redner von damals; anderthalb Jahrtausende später hieß er Peter Paul Rubens. Damit soll jedoch durchaus nicht ausgesprochen sein, daß Rubens auf Entfernung alles und jeden Einflusses der italienischen Meister auf die deutsche Kunst gedrungen habe. Er ging ja selbst nach Italien und bildete sich an den Werken der unsterblichen Meister. Nur die mechanische, sklavische, Geist und Kunst tödtende Nachahmung der italienischen großen Meister suchte er zu entfernen und die deutsche Kunst auf eigene Füße zu stellen. Rubens führte seine Landsleute auf den Weg zurück, den die Natur ihnen angewiesen hatte, auf die lebendige Auffassung der Natur, ihres Lebens und ihrer Erscheinungen, und auf eine vortreffliche Ausbildung des Kolorits. Er unterscheidet sich aber in dieser Beziehung sehr von den van Eycks sowohl in der Ausführung als Farbengebung. Letztere suchten die Natur so wiederzugeben, daß ihre Bilder selbst in der Nähe dem Eindruck derselben nahe kommen. Die Haltung des Ganzen wurde bei der Sorgfalt aufs Einzelne weniger berücksichtigt. Rubens dagegen ging von der Gesammthaltung aus und begnügte sich, im Einzelnen, das dem Ganzen streng untergeordnet ist, die Gegenstände in größter Lebendigkeit so darzustellen, wie sie in der Natur in einer gewissen Entfernung erscheinen. Er bediente sich hiebei der Linienperspektive und des Helldunkels, sowie der breiten Manier des Titian und seiner Schule. Die religiöse Begeisterung, von der die Eycks beseelt waren, war längst verschwunden. Rubens, der zu Köln im Jahre 1577 geboren wurde, sog, von einer herrlich schönen Natur umgeben, an den Brüsten der üppigen Natur seines Vaterlandes eine derbe und heitere Sinnlichkeit ein, die ihn die äußern Erscheinungen in der üppigsten Fülle des Lebens und in der saftigsten Farbengluth auffassen ließ. Der Geist des Rubens war von der Lust am Dramatischen erfüllt, und selbst Gegenstände, die eine ruhige Darstellung erforderten, wurden von ihm in lebhaft

bewegter Weise aufgefaßt, und seine glühende, lebhafte, ewig schaffende Phantasie steigerte sie nicht selten zum Grandiosen, blendend Prächtigen, oft gewaltsam Kühnen. In seinen Bildern spricht sich ein heiterer, lebensfroher, durch Nichts getrübter Sinn aus, und er ist weit davon entfernt, aus der Tiefe des christlichen Sinnes Ideale zu schöpfen, wie die, in denen es der Malerei der Italiener und selbst der Deutschen und Niederländer vor ihm gelungen war, über die kalte Ruhe und Selbstgenügsamkeit der alten Plastik hinauszugehen und für die sichtbare Verklärung des Göttlichen einen innigern und umfassendern, alle Leiden und Freuden der Menschheit in sich aufnehmenden Ausdruck zu finden. Der sinnliche, heitere, lebensfrohe Sinn des Rubens zeigt sich auch in der Art und Weise, wie er kolorirt. Waagen nennt den Rubens, als Koloristen gefaßt, den Maler des Lichts, sowie man den Rembrandt den Maler des Dunkels nennen kann. Alles ist bei Rubens in das reine Element des vollsten Lichtes getaucht; die verschiedensten Farben blühen in üppiger Pracht und Herrlichkeit neben einander und feiern, harmonisch auf einander bezogen, einen gemeinsamen Triumph. Kein Maler hat bei so allgemeiner Helligkeit einen so satten Ton im Licht, ein so kräftiges Helldunkel, wie er, hervorzubringen gewußt. Seine Färbung des Fleisches ist von solcher Gluth und Transparenz, daß es gar wohl zu begreifen ist, wie Guido Reni, als er das erste Bild von ihm sah, verwundert ausrief: „Mischt dieser Maler Blut unter seine Farben?“ Seine vortreffliche Art der Färbung verdankt Rubens hauptsächlich dem berühmten Koloristen, seinem zweiten Lehrmeister van Oort und dem Studium der Werke des Titian und Paul Veronese. Sein erster Lehrer, Theodor Verhaegt, hatte seinen Sinn für die Natur in ihren verschiedenen Gestaltungen geweckt. Da ihm der Charakter seines dem Trunke sehr ergebenen zweiten Meisters nicht gefiel, so entschloß er sich, Schüler des Otto Venius zu werden. Diesem verdankt er hauptsächlich seine gründlichen Kenntnisse in der Anatomie, Perspektive, im Helldunkel und in der Anordnung der Bilder. Derselbe rieth ihm auch, eine Reise nach Italien zu machen und sich daselbst weiter auszubilden. Er war übrigens schon vor dieser Reise ein namhafter Künstler und hatte schon mehrere sehr

schäzbare Gemälde ausgeführt, z. B. eine Anbetung der Könige und die heilige Dreifaltigkeit mit dem todten Christus auf dem Schoose des Vaters. Im Mai 1600 kam er nach Venedig und bald darauf nach Mantua, wo er Gelegenheit fand, die Werke des Giulio Romano nach Muße betrachten und studiren zu können. Er fühlte sich sehr zu diesem Künstler hingezogen. Gegen das Ende des Jahres 1601 ging er nach Rom, verweilte aber nur kurze Zeit daselbst. Einen längern Aufenthalt nahm er in Venedig und wandte denselben zum sorgfältigsten Studium der Werke Titians und Paolos an, was auf seinen außerordentlichen Farbensinn sehr wohlthätig einwirkte. Drei Bilder für die Jesuitenkirche in Mantua zeigten die Früchte dieser Studien. In dieser Zeit erhielt er den Auftrag, mehrere Bilder in Rom zu kopiren. Während er sich dieses Auftrags entledigte, malte er für die Kirche S. Croce di Gerusaleme eine Dornenkrönung, Kreuzigung und Kreuzerfindung. Die ausgezeichneten Werke Titians zogen ihn nach Venedig; nach dieser kurzen Unterbrechung ging er wieder nach Rom und vollendete daselbst mehrere Bilder, unter andern eines für den Hochaltar in S. Maria in Vallicelle, eine Madonna mit dem Kinde und mehrere Heilige, darunter Gregor der Große. Von Rom wendete er sich nach Genua. Hier hielt er sich längere Zeit auf und vollendete mehrere Bilder für Kirchen und Privatpersonen, namentlich zwei Gemälde für die Jesuiten, „eine Beschneidung" und „den heiligen Ignatius", der einen Besessenen heilt. Eine gefährliche Krankheit, die seine von ihm zärtlich geliebte Mutter befallen hatte, war Ursache, daß er alle unternommenen Arbeiten liegen ließ, und im Herbste des Jahres 1608 ins väterliche Haus zurückeilte. Er traf aber die geliebte Mutter nicht mehr, sie war schon in das andere Leben hinübergegangen. Aus Schmerz über diesen harten Schlag zog er sich vier Monate in die Abtei St. Michael zurück und beschäftigte sich einzig mit Lektüre und der Malerei. Er wollte sein Vaterland nochmals verlassen und sich nach Italien begeben; aber der Erzherzog Albert von Brüssel gab ihm den Wunsch zu erkennen, ihn am Hofe zu behalten. Er entsprach diesem Wunsche, nahm aber seinen Wohnsiz in Antwerpen. Im darauffolgenden Jahre verehlichte er sich mit Elisabetha Brant, führte von nun

an ein sehr geregeltes Leben, theilte namentlich seine Zeit aufs Zweckmäßigste ein, und nur so ist es bei seinem außerordentlichen Fleiße zu erklären, daß er eine so erstaunliche Anzahl von Werken fertigen konnte, deren Aechtheit keinem Zweifel unterliegt. — Zu seinen besten Werken gehören diejenigen, welche er bald nach seiner Rückkehr aus Italien gefertigt hat. Unter diesen sind vor Allem die „vier Kirchenväter" anzuführen, die er für die Dominikanerkirche in Antwerpen malte, und das berühmte Bild in der Pinakothek in München, das ihn und seine Frau in einer Gaisblattlaube vorstellt. In diesen Bildern ist der italienische Einfluß sehr deutlich wahrzunehmen. Der ruhige Ausdruck von Kraft und geistiger Bildung im Kopfe des Rubens, die heitere, gutmüthige Zufriedenheit in dem seiner Frau machen dies Bild sehr anziehend und gemüthlich. In der Akademie zu Antwerpen und in der k. k. Galerie zu Wien finden sich mehrere Bilder aus dieser Zeit. In letzterer verdient namentlich ein Altarbild mit Flügeln erwähnt zu werden. Auf dem Mittelbild ist Maria dargestellt, umgeben von heiligen Jungfrauen, wie sie dem heiligen Ildephonsus einen prächtigen Meßornat überreicht; auf den Seitentafeln sind die Bildnisse der Stifter knieend, der Erzherzog Albert, Generalgouverneur der Niederlande, und neben ihm sein Namenspatron, der heilige Albert, gegenüber seine Gemahlin Klara Isabella mit der heiligen Klara. Die Komposition ist einfach und schön, die Ausführung durchgebildet, und das edle Maaßhalten wirkt sehr vortheilhaft. In einer Kreuzabnahme der Kathedralkirche zu Antwerpen finden sich noch beide, die frühere und spätere Kunstweise, neben einander. In seinen spätern Werken geht er oft über die künstlerischen Schranken hinaus, und da die meisten Fürsten Europas Gemälde von seiner Hand haben wollten, so konnte er bei der Menge der Aufträge oft nur die Skizzen entwerfen, und mußte die Ausführung seinen Schülern überlassen. In seinen letzten Jahren litt er sehr an Gichtanfällen, und so war er gezwungen, der Ausführung größerer Werke zu entsagen. Er malte daher Staffeleibilder, meistens Porträts und Landschaften. Seine meisten Bilder finden sich in Paris, in der Münchner Galerie und in den Niederlanden, wo es gewiß nur wenige Kirchen gibt, die nicht ein Gemälde von

ihm aufweisen könnten. Ganze Säle in den Galerien sind mit Rubens'schen Bildern geschmückt. Er malte am französischen, spanischen und englischen Hofe und zeigte sich als einen ungemein fruchtbaren Künstler. Nach Paris berief ihn im Jahre 1621 die Königin, welche glaubte, den Palast Luxembourg nicht schöner schmücken zu können, als durch einige Werke von der Hand des Rubens. So sehr war sein Ruf gestiegen. Im Jahre 1629 kam er nach England, machte den Friedensunterhändler und fand bei dem Könige Karl I. ein geneigtes Ohr. Er malte hernach eine Himmelfahrt Mariä und entwarf Skizzen zu den neun Gemälden für den Plafond des Audienzsaales in White-Hall. Gegen das Ende seines Lebens malte er noch die „Kreuzigung des heiligen Petrus" in der Kirche des Heiligen zu Köln. Petrus hat hier die Füße nach unten, weil ihm dies, wie er sagte, Gelegenheit gebe, etwas Außerordentliches zu leisten. Es ist dies wahrscheinlich das lezte Bild von seiner Hand. Am 30. Mai 1640 machte der Tod seinem heftigen Leiden in seinem 63. Jahre ein Ende. Ein prächtiges Leichenbegängniß ward ihm zu Theil, als dem Fürsten der Maler wurde seinem Sarge eine goldene Krone vorangetragen. Die Gebeine dieses großen Künstlers ruhen in der Jakobskirche zu Antwerpen.

Die Urtheile über diesen Künstler sind zahllos, theils enthusiastisch lobend, theils ungemessen tadelnd. Die Einen verdammen seine Sinnlichkeit, Andere finden sich an seiner reichen Lebensfülle ergözt. Namentlich erschienen bei Gelegenheit der Feier des Rubensfestes in Antwerpen im Jahre 1840 verschiedene Schriften über diesen Künstler, unter denen wohl die Auffassung Waagens die richtigste und beste sein dürfte. Man mag nun über Rubens urtheilen wie man will, seine ungemein schöpferische Phantasie und seine unerschöpfliche Produktionskraft wird von allen Parteien anerkannt werden müssen. Rubens durchlief bei seiner schöpferischen Phantasie und seiner allgemeinen Bildung den gesammten Kreis des Darstellbaren. Er malte Gegenstände aus der Bibel, Legende, der alten und neuen Geschichte, Allegorien, Bildnisse, Schlachten, Jagden, Landschaften 2c. 2c. In Beziehung auf den Reichthum seiner Erfindungen können nur Raphael und Albrecht Dürer mit ihm verglichen werden. Er hat aber nicht die sanften, milden

Charaktere des Raphael, sondern er liebt es, das Uebermächtige, Gewaltige, Derbsinnliche darzustellen. Selbst wenn er nach andern Meistern, z. B. Leonardo da Vinci, kopirte, übersezte er all seine Köpfe unwillkürlich in seine niederländische Weise und ertheilte auch den übrigen Formen des Körpers eine reichlichere Fülle. Rubens ist ferner unstreitig einer der größten Historienmaler im Geiste seiner Zeit und seines Volkes. Er lebte nemlich unter einem Volksstamme, der sich fortgesezt zur katholischen Kirche bekannte, welche ihm Aufgaben in ihrem Sinne vorschrieb. Zugleich hatte er eine glänzende äußere Stellung, die ihn auf historische, allegorische und andere einer gelehrten Bildung entsprechende Vorstellungen hinwies, welche Aufgaben er mit gewaltiger Genialität löste. Daher sein gewaltiges Pathos, statt frommer Gefühle in seinen Bildern und zugleich eine künstlerische Sinnlichkeit in Form und Farbe als nothwendiges Gegengewicht. Er ist freilich kein christlich-romantischer Künstler, ein entschieden naturalistisches Element liegt all seinen Werken zu Grunde, aber er weiß sich doch stets auf einer gewissen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten. Seine religiösen Gegenstände sind daher keine aus der Tiefe des christlichen Geistes geschöpften Ideale und befriedigen nicht, weil es bei ihnen hauptsächlich auf hohe sittliche Reinheit, Heiligung des Gemüthes und Ruhe der Seele ankommt, die wir ohne edle Anmuth, eine gewisse ideale Schönheit und Feinheit der Formen nicht denken können. Seine Christus und Madonnen erwecken daher fast nie eine würdige Vorstellung. Das beweist eine Madonna im Kapitol des Eskurial und eine andere im königlichen Museum zu Madrid, und die Rückkehr der heiligen Familie in der Sammlung des Herzogs von Marlborough. Die Legenden späterer Heiligen, die damals an der Tagesordnung waren, besonders die auf die Verherrlichung des Jesuitenordens Bezug haben, sind besser behandelt und gehören zu seinen ausgezeichneten Leistungen, z. B. „der heilige Ignatius von Loyola treibt einen Teufel aus.“ Die kühne Komposition, die ergreifende Darstellung, die Haltung in den Maaßen, die Kraft des Kolorits machen dies Werk zu einem derjenigen, aus denen die eigentliche Größe des Rubens hervor-

leuchtet. Das Nemliche gilt auch von seinem „heiligen Franziskus, der Kranke heilt und einen Todten erweckt“.

In seiner eigentlichen Größe erscheint aber Rubens in solchen Gegenständen, welche wirklich eine dramatische Behandlung erfordern, wobei es auf den Ausdruck recht gewaltiger Kraft, heftig erregter Leidenschaften ankommt, wo er sich seinem Genius mit voller Begeisterung hingeben kann. In dem Bilde z. B. „Christus in den Wolken will die sündige Welt durch einen Blizstrahl vernichten; Maria fällt ihm aber fürbittend in den Arm,“ sind die heftigen Bewegungen und starken Gegensäze sehr gelungen und von ergreifender Wirkung. Unter den Gegenständen aus der heiligen Schrift mußten seiner Geistesart der Sturz der gefallenen Engel, das jüngste Gericht und der Sturz der Verdammten am meisten zusagen. Er hat diese Gegenstände mehrmals, wenn auch nicht mit gleichem Erfolge behandelt. Ausgezeichnet ist der Engelsturz in der Pinakothek zu München. Die Kühnheit in den Motiven des herabstürzenden Drachen und der Teufelsgestalten und der Ausdruck ihrer eiteln Wuth ist ergreifend. Alles ist troz des Durcheinanderstürzens deutlich und macht eine furchtbare Wirkung. Glänzend bewährt sich das Genie des Rubens in dem sogenannten „kleinen Gericht“ zu München. Die Seligen befinden sich in einer Ecke im Hintergrunde; dagegen nimmt der Sturz der Verdammten den ganzen übrigen Raum ein. Die Teufel ziehen die Verworfenen in den Abgrund und der Engel schleudert von Oben den Bliz auf sie. Ein ungeheures Gewirr der Stürzenden bietet die verschiedenartigsten Stellungen, die gewagt und doch gelungen sind, und kann man die einzelnen Gruppen sehr leicht unterscheiden. Die Behandlung ist leicht und geistreich. Das sogenannte große Gericht, das früher in Düsseldorf war und jezt in München ist, hat bei weitem nicht den Kunstwerth wie das kleine. Der Künstler bestrebte sich, eine Menge schöner, nackter Menschenfiguren beiderlei Geschlechts vors Auge des Beschauers zu führen. So beifallswürdig die Komposition und Anordnung im Ganzen ist, so zieht doch die Stärke der sinnlichen Darstellungen den Betrachter zu sehr von der geistigen Bedeutung ab, die hier doch die Hauptsache ist. Das Kolorit und Helldunkel sind meisterhaft;

die Karnation steht aber weit hinter der von Titian und Correggio zurück. Der himmlische Vater und der göttliche Richter sind ziemlich gemeine Figuren. Unter den Engeln kann kaum einer schön genannt werden. Auch unter den Auserwählten finden sich keine idealen Gestalten. Verdammte und Erwählte bilden zwei lange Säulen von Fleischmassen, und es kann den Betrachter eine Angst anwandeln, es möchte so eine lange Menschenmasse überkippen. Ihr sinnreicher Gegensaz ist jedoch von großer Wirkung; das Detail verräth viele Kenntniß der Zeichnung und Anatomie und zeichnet sich durch große Mannigfaltigkeit aus. Aber vergebens sucht man hier den Ausdruck, weder der erhabenen Schrecken, die am Tage, wo das Loos aller Sterblichen unwiderruflich entschieden werden soll, das Herz ergreifen, noch der Wonne und des Dankgefühls der Seligen, noch der Rührungen, welche die Begegnung von Erwählten und Verworfenen erregen muß. Die Figuren lassen den Zuschauer kalt und ohne Theilnahme. Denn ihren Gesichtern fehlt es an fühlbaren oder sichtbaren Gründen, weßhalb der Eine verdammt, der Andere zur Seligkeit berufen wird. Die Seligkeit der Auserwählten erhebt sich hier nicht über sinnliche Behaglichkeit. Auch sind diese üppigen Gestalten mehr für irdischen als himmlischen Genuß ausgestattet.

Der wahre Kenner wird in Rubens großen Werken Vieles vermissen, er wird fühlen, daß sie mehr hinreißen als befriedigen, mehr anziehen als festhalten; daß, ungeachtet sie ihn in Verwunderung sezen und sein Auge täuschen, sie dennoch in Form, Styl, Ausdruck und Geschmack das Gepräge der ächten Schönheit nicht tragen und das hohe Schönheitsgefühl in einer feiner gestimmten Seele nicht erregen. Ueberhaupt erscheint er uns in seinen großen Prachtstücken, wie in dem Weltgerichte und ähnlichen, nicht von der vortheilhaftesten Seite; sondern eher bei solchen Veranlassungen, wo die Fülle und Kraft seiner Phantasie, zwar dichterisch genommen, vollen Spielraum behält, aber nicht ins Unermeßliche hinausschweifen kann, vielmehr auf einem beschränkten Raum festgehalten, sich desto gedrängter entfaltet, wie in der Kreuzabnahme, im Urtheile Salomons, in der Ehebrecherin vor Christus, in der Bekehrung Pauli und in seiner berühmten Ama-

zonenschlacht. Die Komposition in der Bekehrung Pauli ist bei dem großen Reichthume von Figuren doch sehr klar geordnet und meisterhaft zu nennen. Man sieht, wie die Karavane des Weges zog und durch den Blizstrahl zusammengeschmettert wird; im Vordergrunde, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürzt; die Stellungen des Entsezens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder, Alles ist höchst glücklich dargestellt. Ebenso ist in seiner Amazonenschlacht bei dem heftigsten Gewühle die Komposition des Bildes sehr verständlich, die Gruppen im trefflichsten Verhältniß zu einander; die Ausführung ist meisterhaft und namentlich auch das Landschaftliche, die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser und dergleichen prächtig gemalt. —

Rubens großes Verdienst besteht sonach darin, daß er die Kunst von der mechanischen Nachahmung der italienischen Meister, wir möchten fast sagen, von der italienischen Sklaverei befreite und seinen Landsleuten den Weg zeigte, den sie einschlagen mußten, wenn die Kunst wieder zur Selbstständigkeit und Blüthe gelangen sollte; es besteht ferner in der Universalität seines Geistes, die sich an alles Darstellbare wagte, und die ihn in jedem Theile der Malerei zum Meister machte; in einem unerschöpflichen Ideenreichthum, in einer bewunderungswürdigen Gelehrsamkeit und in einer sehr leichten Behandlung des Pinsels; es besteht ferner in seiner frischen, lebendigen Karnation und kräftigen Darstellung eines großartig bewegten Handelns, wo die Leidenschaften bis zum Enthusiasmus gesteigert sind. Rubens hat nicht blos als christlicher Maler unsterbliche Verdienste sich erworben, auch als Historien-, Landschaft- und Porträtmaler ist er ausgezeichnet. Nur war seine Zeichnung mangelhaft; sie hat Naturwahrheit; aber sie ist oft übertrieben, nicht gewählt, nicht correct und gratiös, seine Körper sind übervoll, seine Bewegungen leidenschaftlich, die Formen seiner Gestalten entbehren der Idealität. —

Rubens hinterließ eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, von denen Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden und Andere mit der Richtung des Meisters das Streben nach feinerer Formenbildung verbanden. Der berühmteste unter

Rubens Schülern ist aber Anton van Dyck (1599—1641). Sein Vater, der Glasmaler war, unterrichtete ihn in den Elementen der Zeichnungskunst; hierauf genoß er den Unterricht des Heinrich von Balen. Endlich bewog ihn der große Ruf von Rubens und seinen Werken, dessen Schüler zu werden. Er war der talentvollste und ausgezeichnetste von all seinen Mitschülern. Daß er auch wirklich von denselben als der erste nach dem Meister anerkannt wurde, beweist ein merkwürdiger Vorfall. Der Meister pflegte nemlich gegen Sonnenuntergang sich von der Anstrengung des Tages durch einen Spaziergang zu erholen. Während dieser Zeit begaben sich nun seine Schüler in seine Werkstätte, um dasjenige, was er den Tag über gemalt hatte, zu betrachten. Eines Abends gingen sie nun in die Frauenkirche zu Antwerpen, um das Bild „die Kreuzabnahme" in der Nähe zu sehen. Diepenbeck fiel nun, von Einem gestoßen, unglücklicherweise auf den frisch gemalten, noch nassen Theil und verwischte das Gemalte. In ihrer Verlegenheit schlugen sie vor, der Geschickteste solle den Pinsel ergreifen und das geschehene Unglück nach Kräften wieder gutmachen. Van Dyck mußte nun die Palette zur Hand nehmen und das Ganze ausbessern, was ihm auch so gut gelang, daß Rubens es nicht bemerkt haben soll. Nach Andern habe er es wohl wahrgenommen, aber Alles so gelassen, wie van Dyck es gemalt hatte. Wie dem auch sein möge, so viel geht aus diesem Vorfall hervor, daß er am Tiefsten in den Geist des Meisters eingedrungen ist und seine Eigenthümlichkeiten bis zur Uebertreibung sich angeeignet hat. Mehrere Bilder in der Galerie des Berliner Museums, die aus der frühern Zeit des van Dyck stammen, z. B. die beiden Johannes, eine Ausgießung des heiligen Geistes, eine Dornenkrönung und Verspottung Christi sind ganz in der gewaltsamen, von Uebertreibung nicht freien Manier ausgeführt, und lassen die Nachahmung des Meisters deutlich erkennen. Man hat schon gesagt, seit jenem merkwürdigen Vorfall sei Rubens auf die großen Talente seines Schülers eifersüchtig geworden und habe ihm deßhalb gerathen, sich nach Italien zu begeben. Abgesehen davon, daß Rubens, der sich im In- und Ausland eines so großen, gegründeten Rufes erfreute, kaum eines so kleinlichten Verfahrens fähig war, widerlegt sich diese Sage

schon dadurch, daß Rubens all seinen Schülern rieth, nach Italien zu gehen, daß van Dyck, so lange er in der Schule des Meisters blieb, fortfuhr, sich mit historischen Darstellungen zu beschäftigen, und daß beide, als van Dyck seine Reise nach Italien antrat, sich gegenseitig beschenkten und sich aufs Freundlichste von einander trennten.

Zuerst begab sich van Dyck nach Venedig, um den Titian und Paul Veronese zu studiren. Später fand er in Genua viele Beschäftigung und verfertigte daselbst einige seiner schönsten Gemälde. Von Genua ging er nach Rom und Sicilien; sah sich aber durch die Pest veranlaßt, Italien zu verlassen und in seine Heimath zurückzukehren. Während seines Aufenthaltes in Italien und durch seine Studien nach den italienischen Malern war aber seine künstlerische Richtung eine andere geworden. Man findet von nun an nicht mehr das Ueberschwängliche und Gewaltsame in seinen Bildern; er suchte weniger heftige Affekte und eine derbe Natur zum Ausdruck und zur Anschauung zu bringen, seine Bilder sind anmuthvoller, sein Kolorit zarter, und er liebte es hauptsächlich, die innern Empfindungen der Seele, eine süßere Liebe, einen geistigern Schmerz aus seinen Bildern sprechen zu lassen, so daß nicht selten ein gewisses sentimentales Element darin ersichtlich ist. Sehr ergreifend ist der innere Seelenschmerz in einem Bilde in der Pinakothek zu München ausgedrückt, „der todte Christus auf dem Schoose Mariä, von Engeln beweint;" und auf einem trefflichen Altarblatte zu Nürnberg, das die in Schmerz versunkene Maria bei dem Leichname ihres Sohnes darstellt, der auf einem Steine vor der Felsenhöhle ruht, von Johannes unterstützt. Ueberwältigt von Jammer streckt Maria die Hände nach ihrem Sohne aus und neben ihr steht Magdalena, die Augen auf den theuern Leichnam heftend. Zu den Füßen Jesu steht ein Engel in tiefer Betrübniß. Aehnliche Tiefe des Schmerzes und leidenvoller Ergebung, verbunden mit anmuthvoller Körperbildung, zeigt sich in andern Bildern, welche das Martyrthum des heiligen Sebastian darstellen. Sehr liebenswürdig und ansprechend sind auch seine Darstellungen der heiligen Familie. Ein Werk von großartiger Komposition, das er gleich nach seiner Rückkunft aus Italien verfertigte, ist „der heilige Augustinus in

Begeisterung". Alle Künstler stimmten beim Anblick desselben darin überein, daß er auf seiner Reise große Fortschritte gemacht und durch das Studium der großen Meister viel gewonnen habe. —

Nach seiner Rückkehr aus Italien kam er vielfach in Berührung mit Rubens und dieser wollte ihm sogar seine älteste Tochter zur Frau geben. Da er aber dies Anerbieten ausschlug, so entstand eine große Feindschaft zwischen beiden Künstlern und van Dyck nahm deßhalb gerne eine Einladung an den Hof des Prinzen Friedrich von Oranien nach dem Haag an. Hier malte er alle Großen des Hofes, viele Gesandte und angesehene, reiche Kaufleute. Plözlich kam es ihm aber in den Kopf, eine Reise nach England zu machen. Da er indeß wenig Anklang daselbst fand, so kehrte er wieder nach Antwerpen zurück. Erst als er seine zweite Reise nach England unternahm, fand er große Anerkennung und begann seine eigentliche Glanzperiode. Karl I. empfing ihn glänzend an seinem Hofe und machte ihn zum Ritter. Uebermäßiger Genuß an reichbesezten Tafeln und Ausschweifungen in der Liebe schwächten aber seine Kräfte bald so sehr, daß er schon in seinem 42. Jahre in London starb.

Van Dyck erlangte großen Ruhm als Historien- und Porträtmaler. Als Geschichtsmaler steht er in Hinsicht der Gedankenfülle, und an Kraft und Feuer des Geistes, womit Rubens Alles belebte, diesem nach; aber er ist wahrer, correcter und besonnener, und übertraf seinen Meister durch zartere Ausführung, Feinheit der Tinten und weichern Schmelz. Vielleicht hätte er auch hinsichtlich des Kolorits seinen Lehrer noch übertroffen, wenn nicht die Porträtmalerei, der er sich später fast ausschließlich widmete, ihn daran gehindert hätte. Im Porträtiren steht er aber unstreitig höher als Rubens und kann den ersten Rang mit Titian theilen. Ihm war es verliehen, das individuelle Leben genau und charakteristisch zu fassen und so das Bildniß in vollendeter Aehnlichkeit zu geben. Dazu kommt noch sein lebenswarmes Kolorit, das reizend und doch naturgetreu ist. Durch die überhäuften Arbeiten, die ihm aufgetragen wurden und eine schnellere Ausführung nothwendig machten, und durch die vielen Bildnisse, die er fertigen mußte, verfiel er nach und nach ins Handwerksmäßige, weßhalb seine frühern Bildnisse den

Vorzug vor den spätern verdienen, weil sie mit viel größerer Sorgfalt ausgeführt sind. —

Die übrigen Schüler und Nachfolger des Rubens, z. B. Jakob Jordaens, Kaspar de Crayer, Abraham Jansens, nähern sich dem Meister in den Kraftäußerungen, in der kühnen Zeichnung, in der kolossalen Komposition, in der Nachahmung der derben Natur, kurz, in den äußern Eigenthümlichkeiten des Rubens; aber es fehlt ihnen die Lebensfrische und Fülle und jener geistvolle, scharfe Ausdruck, der den bessern Werken des Rubens einen besondern Werth verleiht.

Während die Meister von Brabant hauptsächlich mit der Historienmalerei sich befaßten und die Heiterkeit und Lebenslust des Katholizismus in ihren Bildern, namentlich in ihrem herrlichen, prachtvollen Kolorit sich ausspricht; schlug der protestantische Geist in Holland einen neuen Weg ein. Die kirchlichen Traditionen waren über den Haufen geworfen, die transcendentale Welt mit ihren Heiligen und Wundern war weg. Das protestantische Volk fühlte keine Vorliebe für heilige Bilder; die fromme Begeisterung für heilige Gegenstände überhaupt war erloschen. Ebenso wenig war eine Spannung der Phantasie für Großthaten der Geschichte da zu suchen, wo ein vieljähriger Krieg mit großer Anstrengung und vielen Opfern geführt und die Ruhe des Friedens das größte Bedürfniß geworden war. Ebenso lagen die Mythologie und Allegorie dem natürlichen Gefühle des Holländers fern. Für den protestantischen Geist hatte zunächst nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums Bedeutung und Werth. Er ergriff daher die Wirklichkeit und zwar die nächste, das trauliche Familienleben. Auch das unfreundliche Klima wies ihn in den häuslichen Kreis, wo er sich für seine Anstrengungen wie alle nordischen Völker belohnt findet. Im Kreise der Seinen oder im Wirthshause ruht er behaglich von den bestandenen Strapazen aus; er fühlt sich als einen freien, unabhängigen Mann, der sich seines schwer erkämpften Besitzes bewußt, denselben zu sichern sucht. Aber er denkt dabei auch mit Behagen und Herzenslust an die Reize der Natur; je einfacher seine Häuslichkeit ist und je weniger großartig die Schönheiten seiner einförmigen Natur sind, um so gemüthlicher lernt er sie erfassen.

Die werthlosesten Gegenstände seiner Häuslichkeit gewinnen als Zeugen seiner Empfindungen eine nähere Bedeutung; ein einfaches Ufer, ein See ꝛc. entzückt ihn. Durch diese Begeisterung für die alltäglichsten Gegenstände ist der Künstler seines Erfolges gewiß. Daher tritt uns in der holländischen Malerei ein mehr subjektiver, lyrischer Charakter entgegen. Die Malerei ist hier fast ausschließlich Genre- und Porträtmalerei. Heilige Handlungen, überhaupt religiöse Bilder treten vom Anfange des 17. Jahrhunderts an immer mehr in den Hintergrund. Schon im Verlaufe des 16. Jahrhunderts begegnet man einzelnen Bildern, die ganz den Darstellungen des alltäglichen Lebens gewidmet sind, und das religiöse Element verdrängen. Besonders ward durch Peter Breughel, Paul Bril und Hans Bol in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine neue Periode der niederländischen Malerei vorbereitet, die sich bei den Holländern mit den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts in vollem Glanze zu entwickeln begann. Die nächsten Erscheinungen der Gegenwart, Blumen, Früchte, die verschiedenartigen Gegenstände des Stilllebens, Schlachten, Reitergefechte, Thiere, Zustände des Meeres, des gewöhnlichen Lebens in seiner Alltäglichkeit, wurden mit besonderer Vorliebe gemalt. Auch Darstellungen gemeiner Lebensscenen hatten sich durch Peter Breughel und Peter van Aertsen geltend gemacht; man nennt sie die niedere Genre-Malerei.

Im niedern Genre zeichneten sich am meisten aus Franz Hals, Adrian van Ostade, Adrian Brouwer und Jan Steen.

Dem Franz Hals (1584—1666), welcher einer der vorzüglichsten Porträtmaler ist und dem van Dyck nahegestellt zu werden verdient, gelangen am besten jene Gemälde, in denen er Personen der niedern Volksklasse theils in halben Figuren, theils in größern Kompositionen in einer Weise darstellte, deren Auffassung und Durchbildung entschieden an die Wirkungen erinnert, welche Ostade etwas später in erhöhter Vollkommenheit zu erreichen wußte. Hals machte sich ans nächste Leben und stellte es mit geistreicher Laune und tüchtiger Meisterschaft in charakteristischen Zügen voll Wahrheit und mit lebendigem Gefühle dar.

Adrian van Ostade (1610—1685) ist zwar ein Deutscher von Geburt, aus Lübeck, muß jedoch als holländischer Künstler angesehen werden, weil er bei Franz Hals in die Schule ging und seine künstlerische Wirksamkeit Holland angehörte. Gerne wird Ostade für einen gemeinen Menschen gehalten und ausgegeben, der mit dem niedersten Pöbel sein Leben getheilt habe. Allerdings in den niedrigsten Kreisen des Lebens, wo weder Abgeschliffenheit, noch Mode und conventionelle Rücksichten der Kunst Fesseln anlegen oder ihr wenigstens Mäßigung zumuthen, wo naive Wahrheit, heitere Gemüthlichkeit und fröhlicher Humor ihr freiestes Element finden, bot sich ihm der günstigste Stoff für seine Bilder dar. Auch lag ihm dieser Kreis seiner Aufgaben nicht zu ferne bei einem Volke, das ohne Hofleben die verschiedensten Stände vermöge einer allgemeinen Freiheit zu gleichen Rechten verband, wo niedere und höhere Stände in einer gegenseitigen Wechselwirkung und einer gewissen Verwandtschaft zu einander standen. Er nahm nun allerdings den nächsten Besten aus diesem Kreise heraus und wußte ihn so individuell, lebendig und seelenvoll wiederzugeben, daß er ihm ganz ungetheilt angehörte. Seine Bauern z. B. stechen den schönen, freundlichen, anständig gekleideten Gestalten Teniers gegenüber scharf ab; sie erscheinen schmuzig und zerlumpt, mit Gesichtern, die vom vielen Trinken entstellt sind, mit Gebärden und Stellungen des niedrigsten Pöbels. Das ist aber noch kein hinreichender Grund, ihn roh und gemein zu nennen. Das Genie vermag die niedrigsten, widersprechendsten Zustände geistig zu fassen, und über ihre nächste Bedeutung zu erheben, ohne ihnen in realer Hinsicht anzugehören. Ostade stund über der gemeinen Welt; er malte das Gemeine und Ungebundene nie für gemeine, rohe Absichten, sondern er schildert mit sittlicher Ueberlegenheit, mit reinem, zartem Gefühl die Zustände des vernachläßigten Lebens für heitere, ruhige Erhebung. Er faßt das Leben in der heitersten Laune auf; nie stellt er es in seiner platten Gemeinheit dar, sondern er verwebt mit den charakteristischen Zügen einen ergözlichen Humor, wo das Tölpische als elegant, das Beschränkte als wizig, das Plumpe als liebenswürdig erscheint; er weiß dabei stets die schwächsten und gebrechlichsten Zustände als beneidenswerth glücklich darzu-

stellen und seinen Bildern durch die Farbe und Helldunkel ungewöhnliche Verdienste zu verleihen. —

Adrian Brouwer (1608—1640) war ein Schüler des Franz Hals, der ihn ganze Tage einschloß und arbeiten ließ, ohne ihn mit der nöthigen Nahrung und Kleidung zu versehen. Sein Mitschüler und Freund, Adrian van Ostade, rieth ihm daher, dieser grausamen Behandlung durch die Flucht sich zu entziehen. Es gelang ihm, nach Amsterdam zu entkommen. Ein Wirth nahm ihn auf; und dies Wirthshausleben gefiel ihm sonderlich gut. Allein dies ausgelassene Kneipleben führte seinen baldigen Tod herbei. Es ist wohl überflüssig, zu bemerken, daß ein Mann, der den größten Theil des Tages und ganze Nächte in Wirthshäusern zubrachte, keine edeln, sittlichen, großartigen Ideen haben und darstellen konnte. Die in den Schenken vorfallenden Scherze, Wize, Späße, Betrügereien und Raufereien sind die Gegenstände, die er mit höchster Vollkommenheit und Wahrheit darstellte. Trinkende und Tabak rauchende Bauern, Trunkenbolde, die mit Soldaten Karten spielen, Marktschreier, Zänkereien, die mit Faust- und Stockschlägen und Messerstichen endigen, listige, boshafte, schelmische Gesichter wußte er mit Geist und bezaubernder Leichtigkeit darzustellen.

Fast das Nemliche läßt sich von dem Schüler Brouwers, dem lustigen Schenkwirth Jan Steen (1636—1689) sagen. Er konnte eine bedeutende Quantität Weines zu sich nehmen, war fast immer betrunken und wählte daher auch größtentheils seinem Charakter entsprechende Gegenstände, Trinkgelage, betrunkene Personen in Schenken, Bauernscenen, überhaupt das lustige, verkehrte Treiben des alltäglichen, gemeinen Lebens.

Andere Künstler des 17. Jahrhunderts wandten sich der Thiermalerei, dem Stillleben und besonders der landschaftlichen Darstellung zu. Die religiösen Stoffe wurden fast ganz aufgegeben. Unter den Landschaftmalern führen wir nur den Zaftleben (1609—1685) und Jakob Ruisdael an (1635—1681). Lezterer ist der vorzüglichste unter den holländischen Landschaftsmalern. In seinen Werken herrscht ein tiefes Naturgefühl, welches in dem Beschauer meist düster und melancholisch anklingt. Er zog die mannigfaltigsten Erscheinungen der landschaft-

lichen Natur in den Kreis seiner Darstellungen und schloß zugleich die großartigen Formen des Nordens auf. Aber auch die heimathliche Fläche, der einsame, ruhige Wald, der trübe, beschattete Kanal erlangten unter seinen Händen Bedeutung, da sein übermächtiger Geist selbst dem an und für sich Unbedeutenden den Stempel des Großartigen aufdrückte. Ueber dieser kleinen Welt erscheinen bewölkte Lüfte und gewitterschwangere Wolken verhüllen den Himmel. Manchmal dringen Sonnenblicke durch die Wolkenschatten oder es treibt der Mond auf den Wellen des über Felsblöcken sprudelnden Baches sein unstätes Spiel. Doch liebte er auch glänzende Sonnenbeleuchtung; die Strahlen der untergehenden Sonne verklären zuweilen den Abend. Er suchte aber lieber das Dunkel düsterer Wälder, mächtige Bäume und Felsen auf, wo rauschende Wasserfälle herabstürzen und die Schauer der Wildniß ergreifen. Er spricht in seinen Bildern die ächte Sprache der Natur und weiß die Natur mit tiefer Empfindung und Geist darzustellen. Aber man vermißt die Verklärung der Natur durch das Göttliche. Von einer christlich-kirchlichen Auffassung der Natur zeigt sich in all seinen Gemälden, wie überhaupt in der niedern Genremalerei der Holländer, keine Spur.

Zu gleicher Zeit, da die niedere Genremalerei gepflegt wurde, blühte auch die Porträt- und höhere Genremalerei in Holland. Die Künstler dieser Richtung behandeln solche Zustände, in denen das Gesez der Sitte waltet; sie lieben es, die zartern, gemüthlichen Beziehungen im menschlichen Leben auf eine gemüthliche Weise mit aller Sorgfalt und Genauigkeit auszuführen. Zu den berühmtesten Künstlern dieser Richtung gehören Michael Mierevelt, Bartholomäus van der Helst und Paul Rembrandt.

Mierevelt (1568—1641) erlangte großen Ruhm als Porträtmaler, so daß er sogar von König Karl I. eine Einladung erhielt, an den englischen Hof zu kommen. Die Zahl seiner Bildnisse soll sich auf zehntausend belaufen, die alle sehr fleißig ausgeführt sind. Auch einige religiöse Gegenstände bearbeitete er, z. B. die Judith mit dem Haupte des Holofernes und die Sa-

mariterin am Brunnen mit Jesus in Unterredung, während die Jünger in der Ferne stehen.

Bartholomäus van der Helst (1613—1670) ist einer der berühmtesten holländischen Porträtmaler und mit van Dyck nahe verwandt. Er wie überhaupt alle berühmten Porträtmaler Hollands bemühten sich, den Menschen in seiner individuellsten Wahrheit darzustellen, und erhoben ihre Bildnisse, was Farbe, Beleuchtung und Helldunkel betrifft, zu schönen Kunstwerken.

Der gerühmteste und einflußreichste Maler der holländischen Schule ist Paul Rembrandt van Rye (1606—1674). Wenn man in eine Gemäldegalerie tritt und das Auge nicht weiß, wohin es sich zuerst wenden soll, um sich an dem Anblicke der herrlichen Bilder zu ergözen, und wenn sich zufälligerweise ein Gemälde des Rembrandt darunter befindet, im Augenblicke wird das Auge des Beschauers von einem unbekannten Zauber angezogen werden und auf diesem Bilde ruhen. Und doch ist dieser Rembrandt ein Mann ohne alle wissenschaftliche Bildung; sein Vater wollte ihn zwar Anfangs für die Wissenschaften bestimmen und schickte ihn ins Kollegium nach Leyden. Er machte aber so geringe Fortschritte, daß er sich gerne entschloß, einen Maler aus ihm zu machen, da er große Lust zum Zeichnen hatte. Als seine Meister in der Malerkunst nennen einige Biographen den Georg van Schooten, Andere den J. Pinas, wieder Andere den Jakob von Swanenbourg. Er blieb aber nie lange bei diesen Meistern, da sie seiner Eigenthümlichkeit nicht zusagten, sondern verließ die Stadt, und begab sich in seine Mühle und zeichnete und malte unermüdet fort. Er ist daher so zu sagen Autodidakt. Das Studium des klassischen Alterthums, der Geschichte, der schönen Körpergestalten, der Antike, der Mythologie, der Perspektive, Anatomie und Geometrie war ihm fremd. Sein ganzer Apparat bestand in einigen alten Rüstungen, in Kleidungsstücken von irgend einem polnischen Juden und mehrern Turbanen und dergleichen. Derartiges fand sich in seiner Stube und das pflegte er seine Antike zu nennen. Nach Italien kam er nie, um die Werke der unsterblichen Meister zu studiren und sich an denselben zu bilden. Bekannt ist, daß er eines Tages eines seiner Gemälde dem van Dyck zeigte. Als dieser es lobte, ward er

übermüthig und sagte: „Und doch bin ich nicht in Italien gewesen.“ Van Dyck antwortete ihm: „Man siehts auch.“ Er ging nur mit den gemeinsten, pöbelhaftesten Leuten um, und wich bessern, anständigen Gesellschaften aus, weil er sich bei den Vornehmen nicht frei genug bewegen konnte. Er war ein Sonderling im Leben wie in der Kunst. Er huldigte absichtlich der gemeinen Natur, nahm gegen das Studium idealer, gereinigter Formenschönheit eine feindliche Stellung ein und gab das Wissenschaftliche sogar der Lächerlichkeit preis. Er liebte das Seltsame und Abentheuerliche, und nicht selten trifft man auf seinen Gemälden die Kleidungsstücke eines polnischen Juden oder eines Türken. Zum lebenden Modell diente ihm seine Frau, oder seine Magd oder sonst eine gemeine Person. Um die Darstellung edler Charaktere und wirklich vollendeter Schönheit kümmerte er sich durchaus nicht; ebenso wenig um correcte Zeichnung. Nur seine Köpfe sind gut gezeichnet; die übrigen Glieder und die Schönheit ihrer Verhältnisse waren ihm gleichgültige Nebensache. Sein ungeheurer Geiz veranlaßte ihn öfters, die Werke seiner Schüler für Originale auszugeben und sie um hohen Preis zu verkaufen. Es fragt sich nun, was denn seine Bilder so Ansprechendes haben, daß sie das Auge des Beschauers von andern Bildern ab auf sich ziehen und gleichsam fesseln?

Die vereinigten Niederlande oder Holland (so genannt, weil Holland die bedeutendste Provinz war) hatten, nachdem sie nach fünfzigjährigem, grausam verheerenden Kriege das spanische Joch abgeworfen, sich für eine Republik erklärt, und dieser republikanische Geist hatte nicht blos während des Kriegs und nach Beendigung desselben tiefe Wurzeln im Volke geschlagen; er wuchs von Tag zu Tag, je mehr der Wohlstand und der Reichthum der neuen Republik durch die Thätigkeit, die Industrie und den Welthandel des Holländers zunahmen. Auch die Kämpfe zwischen dem Hause Oranien und den republikanischen Parteien schürten das Feuer des republikanischen Geistes und Trozes. Und zu diesen trozigen, düstern Republikanern gehörte auch unser Rembrandt. Eine furchtbare Leidenschaft kocht und gährt in seiner innersten Seele; aber sie ringt sich nicht zur Handlung hinaus, sondern sie ist im Herzen wie in einem Grabe schweigsam und

still verborgen. Und diese düstere, trozige, verbissene Stimmung offenbart sich auch in seinen Bildern. Alles Vornehme, Edle, Erhabene findet keinen Plaz auf seinen Gemälden; es ist ihm in seiner Seele zuwider; er stellt nur das dar, was in seinem Herzen und in dem Herzen seiner Partei oder seines Volkes lebt; und das ist tief und wahr empfunden. Und gerade das, das Tiefempfundene, Seelenvolle ist in Rembrandts Bildern das Anziehende. Nicht die gemeine, niedere Natur und ihre Gestalten stellt er dar und will er darstellen; er ist durchaus nicht blos gemeiner Genremaler; es wäre wirklich sonst nicht zu begreifen, wie gerade die Welt des Wunderbaren und Mährchenhaften so vortrefflich sich für ihn eignet. Rembrandt will die im Innern kochende Leidenschaft und seine eigene düstere Gemüthsstimmung, welche zugleich die seiner republikanischen Partei ist, darstellen, und das ist ihm vortrefflich gelungen. Er durfte daher nicht die Helle und den Glanz der Farben wie Rubens wählen, er mußte sich den geheimnißvollen, dämmernden Reizen des Helldunkels zuwenden. Das wild Phantastische, Mährchenhafte eignete sich mehr für seine Darstellungs- und Behandlungsweise, als die objektive Welt und das Leben. Eben deßhalb konnten seine religiösen Darstellungen, wie sein „Christus vor Pilatus" nicht gelingen und nur Widerwillen erregen, nicht aber religiöse und heilige Gefühle erzeugen. Am vorzüglichsten mußten ihm jene Bilder gelingen, wo der darzustellende Gegenstand mit seiner düstern, gewaltigen Stimmung, mit seinem republikanischen Troze, kurz, mit seiner eigenthümlichen Richtung im Einklange stand. Zu diesen Werken gehören vor allen zwei Gemälde des Berliner Museums, von denen das erste ein wahres Meisterstück ist. Es stellt den tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern dar, welcher seinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei Nacht überfallen und in einen festen Thurm des Schlosses Baeren gefangen gesezt hat, um ihn so zur Abdankung zu zwingen. Wir sehen auf diesem Bilde den Kerker, aus dessen Fenster der greise Herzog herausschaut, und vor ihm steht Adolph in prächtiger Kleidung, die Schleppe seines Fürstenmantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt seine Faust zu dem Alten empor; mit Verderben sprühendem Blicke stiert er vor sich hin; er ist zu Allem fähig, um zu

seinem Ziele zu gelangen. Das Bild ist von großartiger, tragischer Wirkung, ein gelungenes Produkt seines Tyrannenhasses und seines republikanischen Geistes. — Das zweite Gemälde, „Moses im Begriffe, die Gesezestafeln zu zerschmettern," dürfte wohl ebenfalls auf monarchische Gesezgebung und die Bestrebungen der Republikaner jener Zeit hindeuten. Moses, auf dessen Antliz Zorn und Schmerz zu lesen ist, wäre alsdann als der Repräsentant der Volkssouveränität, der republikanischen Verfassung zu nehmen. — Andere religiöse Bilder mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, heiligen Familien und dergleichen liegen nicht mehr innerhalb der Sphäre dieses Künstlers und genügen deßhalb nicht, wirken wenigstens sehr unerfreulich. Frappante Effekte weiß Rembrandt in seinen mit seiner innern Gemüthsstimmung übereinstimmenden Bildern durch das geheimnißvolle Spielen des Helldunkels und die Färbung hervorzubringen. In der Galerie Esterhazy zu Wien befindet sich ein derartiges vorzüglich schönes Bild: „zwei studirende Mönche;" die Umgebung der Mönche wird durch das hinter einem Vorhange stehende Licht mit einem wundersamen Schimmer erfüllt. —

Rembrandt ist der holländische Correggio, nur mit dem Unterschiede, daß bei Correggio das Licht und eine allgemeine Helligkeit, bei Rembrandt der Schatten und eine allgemeine Dunkelheit vorwaltet. In dieser Beziehung hat er wirklich Außerordentliches geleistet und die Genialität seines Geistes am deutlichsten gezeigt. Das berühmteste Gemälde dieser Art ist „seine Nachtwache" im Museum zu Amsterdam. Dieses kolossale Bild stellt eine kriegerische Gesellschaft dar, die zum Scheibenschießen hinauszieht; ein buntes Durcheinander, Gewehre ladend, trommelnd u. s. w., in der Mitte des Zuges erblickt man den Führer, einen großen Herrn, von Kopf bis zu Fuß schwarz gekleidet. Das phantastische Helldunkel ist hier vortrefflich gelungen. — Die Galerien zu München, Schleißheim und Düsseldorf, Berlin und Dresden besizen viele Meisterwerke Rembrandts. Auch in das Museum zu Paris ist ein großer Theil seiner Gemälde gekommen. —

Obwohl Rembrandt viele Schüler hatte, unter andern den Gerhard Douw, Ferdinand Bol, Hogstraeten, so haben sich doch nur sehr wenige davon ausgezeichnet. Seine eigenthümliche

Gemüthsstimmung ließ sich nicht, wie die derbe Auffassung und Darstellung der Natur durch Lehre und Unterweisung mittheilen. Seine Schüler eigneten sich daher nur die äußere Manier des Meisters an; es fehlte ihnen aber der Geist, der all jene merkwürdigen Bilder geschaffen hat. —

Aus der bisherigen Darstellung wird man mit Leichtigkeit einsehen, daß die Behandlung christlicher und kirchlicher Gegenstände, überhaupt der religiösen Stoffe, von den meisten Künstlern dieser Zeit aufgegeben wurde. Nur von den Künstlern im höhern Genre wagte sich der Eine und Andere noch an die Darstellung religiöser Gegenstände. Wir haben uns daher im Grunde schon zu lange bei der Genremalerei aufgehalten; es ist dies aber absichtlich geschehen, um recht anschaulich zu zeigen, daß die christliche Malerei nach und nach von der Porträt- und Genremalerei verdrängt worden und gänzlich in Verfall gerathen ist. Und in diesem traurigen, höchst beklagenswerthen Zustande befand sich die christliche Kunst in Deutschland bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts; und wir werden uns auch durchaus nicht darüber wundern, wenn wir die religiösen und politischen Verhältnisse unseres deutschen Vaterlandes seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Beginne des gegenwärtigen nur oberflächlich ins Auge fassen. —

Die Geschichte lehrt uns, daß einst alle freien Städte in Griechenland wetteiferten, ihre Götter durch Meisterwerke der schönen Künste, durch Tempel und Bilder zu verherrlichen, und daß der religiöse Geist des gesammten Volkes den Künsten eine höhere Bestimmung anwies, und jene herrliche Kunstblüthe in Griechenland hervorrief, in der ein Phidias, Polygnotus, Parrhasius, Praxiteles, Lisipp, Polyklet und Andere weniger für Geld, als für den eigenen und den Ruhm des Vaterlandes arbeiteten, und zu Werken begeistert wurden, welche die Welt mit Bewunderung erfüllten. Ein ähnlicher Enthusiasmus für die schönen Künste zur Verherrlichung der Religion, wie bei den Griechen, erwachte im 15. Jahrhunderte vorzüglich in Italien. Päbste, Bischöfe und Fürsten, Städte und Klöster, Obrigkeiten und reiche Adeliche, Zünfte und Bürger sezten ihren Ruhm in freudige und freigebige Ermunterung vorzüglicher Künstler zu schönen und

erhabenen Darstellungen religiöser Gegenstände. Den gleichen Enthusiasmus erblicken wir auch in unserm deutschen Vaterland, nachdem es vom Geiste des Christenthums einmal durchdrungen war. Namentlich in den Niederlanden und in mehrern deutschen Reichsstädten hat der Kunstsinn schon seit dem 14. Jahrhunderte mit selbstständiger Kraft, durch eine fromme Einfalt der Gestalten und durch eine Fülle von Farbenglanz sich auszeichnend, eine religiöse Richtung genommen. Und diese religiöse Richtung war durch den frommen Sinn, der im ganzen Volke herrschte, bedingt. Geistlichkeit, Adel, Bürger, Städte und Klöster wetteiferten, ihren religiösen Sinn durch Bestellung von religiösen Kunstwerken zu bethätigen. Allmählig aber wurde der religiöse Sinn immer schwächer bei einem großen Theil des Volkes; und in dem Maaße, als dieser religiöse Geist in Abnahme begriffen ist, sehen wir auch die christliche Kunst abnehmen und dahinwelken. In den katholischen Niederlanden hat zwar die christliche Malerei im 17. Jahrhunderte einen neuen Aufschwung genommen und eine Nachblüthe gefeiert; aber im übrigen Deutschland war dieselbe unter den religiösen Wirren und unter den Stürmen des dreißigjährigen Krieges verkümmert, ihr heiteres Antliz durch den Kampf der Meinungen, durch die eingerissene Rohheit und die sittliche Gesunkenheit des Volkes erblaßt. Die einstige religiöse Begeisterung war beim Pöbel in Fanatismus und bei den Gebildeten in Kälte und Gleichgültigkeit gegen die Religion und damit auch gegen die religiöse Kunst ausgeartet. Zu den Nachwehen des dreißigjährigen Krieges gehört auch das Versiegen der Geldmittel und die geistige Ermattung, die durchaus nicht geeignet war, den Bedürfnissen der Kunst einen genügenden Nahrungsquell zuzuführen. Diese langjährige deutsche Verwüstungszeit, in welcher die früher blühende Kultur und die besten Kräfte von Deutschland zu Grunde gegangen sind, bildet eine große historische Scheidewand zwischen dem ehemaligen Deutschland, welches im Mittelalter das mächtigste, blühendste und reichste Land von Europa gewesen, und dem neuen, aus der allgemeinen Zerstörung und langer Ermattung allmählig sich wieder emporhebenden, und wie aus dem Grabe oder der finstern Todesnacht des alten Zwiespalts wieder zum Licht und Leben zurückkehrenden Deutschland der neuern

Epoche. Das Princip des Subjektivismus hat nicht allein für Kirche und Staat höchst bittere Früchte getragen, sondern auch auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst war es von unberechenbaren Folgen. Durch das subjektive Princip des Protestantismus ward Deutschland getheilt und zerrissen, und uneins in seinen höchsten und heiligsten Interessen, und auch die Kunst war von dem kirchlichen Verbande getrennt und auf einen Boden verpflanzt worden, auf dem sie nicht gedeihen konnte, sondern ihrem Verderben entgegengehen mußte. Wie das Princip des Subjektivismus, d. h. die selbstsüchtigen, auf eigene Souveränität hinzielenden Bestrebungen der deutschen Reichsfürsten, die Auflösung und das Ende des einst so mächtigen und herrlichen Reiches herbeiführten, ebenso hatte dasselbe Princip allmählig den gänzlichen Verfall der christlichen Kunst in Deutschland im Gefolge. Das Princip des Subjektivismus trat am Ende des 17. und im 18. Jahrhundert unter dem schönen Namen „Aufklärung" hervor. Wir wissen zwar wohl, daß es neben der falschen Aufklärung und dem unwahren Begriff derselben auch eine wahre Aufklärung gibt, und daß die Aufklärung nicht überall eine blos verneinende, in allzu raschem Gange übereilt fortschreitende und endlich zerstörende sein muß. In ihrem ersten Anfange hatte sie auch durchaus eine reelle, untadelhafte, gemeinnüzige Seite und Grundlage. Es hatte die Naturwissenschaft nach allen ihren mannigfachen Verzweigungen und in dem ganzen großen Umfang ihres Gebietes noch im 17. Jahrhundert während der allgemeinen Anarchie und des öffentlich herrschenden Unglücks im Stillen außerordentlich große Fortschritte gemacht, und ebenso zahlreich waren auch die Vortheile und fruchtbaren Folgen, welche von diesen vielfachen neuen Entdeckungen auf alle praktischen Kenntnisse und Künste, besonders in denen dieser am meisten bedürfenden handelnden Seestaaten ausgingen. Allein die Aufklärung nahm nach und nach einen negativen, zerstörenden Charakter an, und erwies sich nicht blos auf dem wissenschaftlichen Gebiete, wie die philosophischen Systeme eines Spinoza, Kant und Fichte zeigen, sondern auch in den gebildeten Klassen als Illuminatismus und Freimaurerthum, und beim gewöhnlichen Volke als religiöser Indifferentismus, keineswegs als blos liberal, sondern dem

Christenthum entgegengesetztes und feindliches Bestreben. Man verließ die feste, positive Grundlage des christlichen Glaubens, folgte einem Irrlichte, dachte nur an blindes Abschaffen und Wegräumen, ein rein negatives Verfahren sollte zum erwünschten Ziele führen. Was hielt man nicht bald Alles für einen Mißbrauch oder ein Vorurtheil, nicht blos in jenen die Humanität berührenden Gegenständen und Fragen, sondern auch in jedem andern Gebiete des öffentlichen Wirkens und des allgemeinen Denkens, die Religion selbst und auch die politischen Verhältnisse nicht ausgenommen? Mit dem raschen Fortschreiten der Zeit schritt man auch in leidenschaftlicher Uebereilung vorwärts, ohne Maaß und Ziel zu beobachten; das Christenthum und alle Religion galten für völlig grundlose, der Zeit nicht mehr angemessene Vorurtheile aus dem unmündigen Kindheitszustande des menschlichen Geistes; die Monarchie und überhaupt der civilisirte Zustand der europäischen Menschheit erschienen als kaum noch länger zu ertragende Mißbräuche. Erst als man an dieses äußerste Ziel der gepriesenen Aufklärung gekommen war, fing das Erwachen an. Früher aber, namentlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten nach derselben, riß der herrschende Zeitgeist unaufhaltsam Alles mit sich fort. Wie die Monarchen in den frühern Zeiten nach dem Namen eines „allerchristlichsten oder des katholischen" gestrebt hatten, so fanden sich jezt die an Macht und Intelligenz oben anstehenden gekrönten Häupter der Zeit durch den Titel der Aufklärung geschmeichelt. Nicht ohne Anstoß für unser jeziges Gefühl bleibt die allzu nahe Berührung, in der wir zu jener Zeit einen unter den Waffen ergrauten König, eine große Beherrscherin der nordischen Reiche mit den gottlosesten, verderbtesten Stimmführern des französischen Unglaubens erblicken. Was aber den dritten unter den hervorragendsten Monarchen jener Aufklärungs-Epoche betrifft, so wird es gewiß nie von dem tüchtigen, unparteiischen Geschichtsforscher, dem darüber am meisten ein kompetentes Urtheil zusteht, irgend verkannt werden, wie neben den andern, von denen sich dies nicht sagen läßt, auch so viele unter den josephinischen Einrichtungen und Verfügungen aus der kurzen Regierung des thätigen Kaisers auf ein wahres Bedürfniß der Zeit gegründet und von

den nüzlichsten Folgen für Industrie und Geisteskultur gewesen sind. Seitdem aber hat die ernste Wendung der Dinge in der allgemeinen Umwälzung und neuen Gestaltung der Welt längst historisch darüber entschieden, daß nicht blos einer oder der andere, sondern viele der thätigsten und einsichtsvollsten Regenten jenes Jahrhunderts den Grundsäzen des herrschenden Zeitgeistes viel zu viel eingeräumt haben, und in zu rascher Eile seinem unaufhaltsam Alles mit sich fortreißenden Gange gefolgt sind. Die Folgen dieser zerstörenden Aufklärung konnten nicht ausbleiben. Dieses beständige Reformiren und Regiren endete mit einer furchtbaren Revolution in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft. In Deutschland hat dies eigentliche Grundübel des 18. Jahrhunderts, nemlich die entschiedene Gleichgültigkeit gegen alle religiösen Dinge und Meinungen, der gefährliche Geist eines vollkommenen Indifferentismus, von dessen Ansteckung selbst manche rein katholische Länder nicht frei geblieben sind, weniger feste Wurzel gefaßt und weniger allgemeine Ausbreitung gewonnen, als zum Beispiel in Frankreich. Das unvertilgbare, tiefe religiöse Gefühl ist immer im Charakter des deutschen Volkes das vorherrschende geblieben. An einzelnen traurigen Erscheinungen darf man sich nicht zu sehr stoßen. Im Allgemeinen ist es wahr, daß in einem großen Theile des deutschen Volkes ein guter Kern, ein tiefer religiöser Sinn auch in den ungläubigsten, schlimmsten Zeiten sich erhalten hat. Nicht unerwähnt können wir daher hier die Aeußerung eines alten, viel erfahrenen Geistlichen lassen, der zu sagen pflegte: „Wenn man den Deutschen keine Religion gibt, so machen sie sich eine.“ Und diesem tiefen religiösen Sinn, der sich nie ganz aus dem Herzen des deutschen Volkes verdrängen ließ, schreiben wir es hauptsächlich zu, daß die christliche Malerei und Kunst überhaupt in neuerer Zeit so rasch und kräftig in Deutschland zu neuer Bedeutsamkeit und Blüthe sich aufgeschwungen hat, und daß auch im glaubens- und poesielosen, dagegen an diplomatischen Lügen und Zweifel und Sittenlosigkeit reichen und ausgezeichneten 18. Jahrhundert doch noch einige christliche Maler sich finden, die der Erwähnung würdig sind, wenn sie auch gerade nichts Ausgezeichnetes und Epochemachendes auf dem Gebiete der christlichen Kunst schufen. Unter

diese Künstler zählen wir den Zick, Huber von Weissenhorn, die beiden Langer und besonders den Martin Knoller aus Steinach. Lezterer (1725—1804) erhielt, nachdem er seinen ersten Unterricht bei seinem Vater, einem einfachen Dorfmaler, erhalten und nachher acht Jahre lang sich bei Troger in Wien weiter gebildet hatte, im Jahre 1753 an der Akademie den Preis als Historienmaler. Der Gegenstand des Gemäldes war „der junge Tobias", wie er die Augen seines alten Vaters heilt. Es ist ganz in der Weise Troger's gemalt, zeichnet sich durch feste, richtige Zeichnung aus, hat aber auch die Mängel seines Meisters, das Eckige und scharf Bezeichnete. In derselben Weise sind mehrere Altarblätter von ihm für Kirchen Tyrols gefertigt. In seinem dreißigsten Jahre ging er nach Rom, änderte hier seinen Styl und bildete sich ganz nach den Werken der alten Meister. Dies ersieht man an mehrern Altarblättern, welche er in Neapel und Mailand malte, unter denen besonders drei zu Neapel in der Kirche all' anima „Mariä Empfängniß, ihre Geburt und Vermählung" als Erzeugnisse seines Pinsels der Erwähnung werth sind. In diesem veränderten Styl ist auch eine „Kreuzabnahme" in Campo santo zu Rom ausgeführt. Zu gleicher Zeit malte er auch zu Rom für die Kirche zu Ettal in Baiern „die Enthauptung der heiligen Katharina" und „den heiligen Sebastian", welche Bilder wesentlich zu seinem Ruhme und zu den vielen Aufträgen beitrugen, die er in Deutschland erhielt. Berühmt sind auch seine Fresken in der Servitenkirche zu Volders, die den heiligen Borromäus darstellen, wie er den Pestkranken das heilige Abendmahl reicht. Zu seinen ältesten Werken in Deutschland, das herrliche Proben seiner Kunst aufzuweisen hat, gehört die Kuppel „mit der himmlischen Glorie" im Kloster Ettal. Daselbst befindet sich auch die „Mutter Maria mit dem Leichname ihres Sohnes" und eine „heilige Familie", Gemälde, welche wegen ihrer Schönheit sehr gerühmt werden. Die Gemälde Knollers zu Ettal waren die Veranlassung, daß er im Jahre 1769 mit der Ausmalung der prächtigen neuen Kirche zu Neresheim beauftragt wurde. Diese Kirche hat sieben große Kuppeln, die alle von Knollers Hand bemalt sind. Vortrefflich sind die „Auferstehung Christi" und die „Reinigung Mariä". Diese Plafonds vollendete

er in den Sommern von 1770—1775 und erhielt dafür die Summe von 22,000 Gulden. Berühmt ist ferner seine „Himmelfahrt Mariä“ im Bürgersaale zu München und das Chorblatt in Benediktbeuern: „der heilige Benedikt.“

Knoller beschäftigte sich meistens mit christlichen Bildern und gehört zu den bessern Künstlern des 18. Jahrhunderts. Auch einige Landschaften fertigte er, und haben dieselben wegen ihres harmonischen, heitern Vortrags viele Lobredner gefunden. Den Ausdruck des Edeln dürfen wir nicht bei ihm suchen, wohl aber den des Gewaltigen und Ungeheuern. Das Gewaltige war seine Sache, sein Element, in dem er sich mit Glück bewegte und unsre Bewunderung verdient. Es fehlte ihm aber die Einfalt der Komposition, jene Oekonomie der Darstellung, wo keine Person müßig erscheint, wo Nichts entbehrt werden kann, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Indeß verdient er in seiner religiös verschwommenen Zeit als christlicher Künstler alle Anerkennung, und werden seine Bilder, wenn sie in technischer Hinsicht auch Manches vermissen lassen, doch wegen des in ihnen herrschenden Geistes und wegen der darin vorkommenden Gegensäze und des Verschmelzens und Verflechtens der Gruppen von den Kennern stets bewundert werden. —

Im Allgemeinen war im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts die Kunst in Deutschland, wenn auch einzelne Künstler an dem deutschen Kunsthimmel als ziemlich hellscheinende Sterne leuchten, doch tief gesunken; sie war zu einer künstlerischen, geistlosen Mechanik herabgesunken und eine Sklavin des herrschenden Zeitgeistes geworden. Und wie dieser Zeitgeist beschaffen war, ist uns bekannt. Es erwachte daher in manchen Künstlern, da sie das Elend und den tiefen Verfall der Kunst sahen, das Streben, eine neue Bahn einzuschlagen, um der Kunst wieder zu neuem Leben und zu neuer Blüthe zu verhelfen.

Die Einen, an ihrer Spize Koch und Reinhardt, bildeten in Rom eine landschaftliche Schule, deren Mitglieder Rhoden, Steinkopf und Reinhold waren. Ihr Streben ging auf genaue Darstellung des Naturcharakters, auf poetisch freie Auffassung der Erscheinungen, die sich in großer Kraft der Farben abspiegelte; sie glaubten also, der Kunst durch eine ungewöhnliche

Auffassung der Natur und des Lebens aufhelfen und die geistlose Mechanik verdrängen zu können. Koch, welcher seinen ersten Unterricht in Augsburg der großmüthigen Unterstüzung des dortigen Generalvikars und Weihbischofs von Umgelder verdankte, hierauf in der Karlsakademie zu Stuttgart sich bildete und seine Bildung durch Reisen in Frankreich und Italien vollendete, erlangte hierin große Meisterschaft und ist als das Haupt dieser landschaftlichen Schule zu betrachten. Er schildert in seinen Werken die Natur nicht in ihrer realen Erscheinung, wie sie sich dem Auge bietet, sondern er sieht sie im Großen und Ganzen, wie sie einen eigenen Gedanken ausspricht, den er auf kürzestem Wege und mit den einfachsten Mitteln zur klaren Anschauung bringt. Dieser Hauptgedanke beherrscht alle Theile, und durch ihn gestaltet sich Alles zur schönsten, poetischen Einheit. Er ist auch Meister der Perspektive; dies zeigt er in seinen Landschaften und historischen Gemälden. Besonders zu rühmen ist er als Zeichner; er hat Dantes berühmtes Gedicht mit bewunderungswürdiger Gewandtheit in Zeichnungen übersezt. Die Hölle allein hat ihm Stoff zu mehr als zwölf Bildern gegeben. Seine Färbung ist nicht glänzend, aber wahr und charakteristisch bei ihrer Bescheidenheit. — Daß das Streben Kochs und der landschaftlichen Schule günstig auf die Entwicklung der Kunst einwirken mußte, wird zu bemerken überflüssig sein. —

Andere Männer, wie Winkelmann und Mengs, suchten die Kunst dadurch zu fördern, daß sie das Studium der Antike angelegentlich empfahlen. Sie glaubten, daß dadurch der Sinn für das Schöne geläutert, der Geschmack veredelt und ein reiner, edler Styl herbeigeführt werde. Johann Winkelmann (1717—1768) war zwar kein selbstschaffender Künstler. Er übte aber nichtsdestoweniger durch seine gründlichen archäologischen Studien, durch seine herrlichen Schriften, durch Einführung eines gedankenvollen, tieferen Studiums der Antike, und durch seinen persönlichen Umgang mit den Künstlern seiner Zeit auf Mit- und Nachwelt einen sehr großen Einfluß aus, und kann der Begründer eines reinern Styls in der Malerei genannt werden. —

Anton Raphael Mengs (1728—1779) ward von seinem Vater schon bei der Geburt zum Wiederhersteller der Malerei

bestimmt, und deßhalb gab er ihm den Namen „Raphael“. Schon in seinem sechsten Jahre mußte er sich im Zeichnen üben, und in seinem achten bereits in der Oelmalerei und Miniatur, so daß ihm kein Augenblick zur Erholung übrig blieb. In seinem dreizehnten Jahre nahm ihn sein Vater mit nach Rom, und hier mußte er zuerst die Antike, dann die Werke Michelangelos und Raphaels studiren. Vom Morgen bis in die Nacht mußte er arbeiten, und dann wurde, was er den Tag über geleistet hatte, dasselbe von seinem strengen Vater aufs Sorgfältigste geprüft. Sein Vater wollte ihn von dem manierirten Wesen der Meister seiner Zeit ferne halten und ihm vor Allem durch das Studium der Antike und der großen Meister des 16. Jahrhunderts zur Schönheit der Formen verhelfen. Mengs ganzes Streben ging daher von Jugend auf hauptsächlich auf die Schönheit der Form, und diese glaubte er durch das Studium der Antike und der großen italienischen Meister zu erlangen, und verfiel so, weil ihm die Genialität des Geistes fehlte, in einen einseitigen Eklektizismus. So kam es denn, daß er troz seiner großen Begeisterung für die Würde und Erhabenheit der Kunst den höchsten Zweck derselben in die Schönheit der Form sezte. Und diese formelle Schönheit erlangte er denn auch durch unermüdeten Fleiß und fortgeseztes Studium. Ganz natürlich mußte er deßhalb bei der Neuheit der Erscheinung einer völlig veränderten Kunstrichtung sich großes Lob erwerben, das ihm auch wirklich gespendet worden ist. Azara sezt ihn sogar über Raphael. Er meint, Raphael habe sich nie über die schöne Natur erhoben; in seinen Madonnen erkennt er nur Bildnisse von schönen, frischen Mädchen ohne Ausdruck des Göttlichen. Dagegen, sagt er, sei von Mengs Madonnen fast alles Menschliche entfernt, in ihnen finde sich hohe ideale Schönheit. Das Uebertriebene dieses Lobes leuchtet von selbst ein und ist für den besten Freund zu viel. Lanzi thut ebenfalls der Werke Mengs rühmend Erwähnung, aber den Vergleich so hoch zu stellen, fällt ihm nicht ein. Fiorillo sagt, Mengs habe seinen Figuren nicht so viel Seele einhauchen können, wie Raphael, nicht so zu entzücken gewußt, wie Correggio durch sein Helldunkel, habe nicht so durch den Anblick des Fleisches, worin man das durchschimmernde Blut wallen zu sehen glaubt, täuschen

können, wie Titian. Kurz, er erreichte nach seiner Ansicht keinen, und noch weniger übertraf er einen derselben. Am richtigsten scheint Göthe und der Domherr Speth unsern Mengs aufgefaßt zu haben. Göthe sieht im Schönen der Form Mengs größtes Verdienst; er gesteht ihm einen Plaz unter den vornehmsten, belobtesten neuern Malern zu wegen seiner schönen Formen, und weil seine Bemühungen zur Einführung eines bessern Kunstgeschmacks nicht ohne gute Wirkung geblieben sind. Speth meint die Eigenthümlichkeit dieses Künstlers am besten bezeichnet zu haben, wenn er ihn ein ausgezeichnetes Talent und einen tüchtigen Maler nennt. Nicht in poetischer Auffassung, in treffender Charakterisirung, in glücklicher Einheit des Gedankens liegt das Hauptverdienst dieses Malers, erst im Technischen ist er groß und überlegen. An Correctheit der Zeichnung, Schönheit der Formen und blühender Färbung hat es ihm nicht leicht Einer zuvorgethan. Fleiß und Ausdauer und das Streben, überall das vorhandene Beste zu wählen, tritt in all seinen Bildern hervor. Aber es findet sich nach Speth in seinen Werken durchaus wenig oder keine eigenthümliche Kraft selbstständiger Produktion. Darum lassen seine Bilder kalt und erwecken keine Theilnahme, obwohl man den einzelnen Schönheiten die Bewunderung nicht versagen kann. Er entfernte sich gänzlich von dem zu seiner Zeit üblichen gesuchten Kontrast in der Stellung und Gruppirung der Figuren. Aber diese Entfernung von einem falschen Geschmacke hat nur einen negativen Werth. Er befleißigte sich in der Zeichnung der äußersten Gründlichkeit und Richtigkeit, aber es fehlt seinen Figuren an Leben und Charakter. Seine männlichen Gestalten verdienen das Lob unbelebter Schönheit; seine Gesichtsbildungen sind ohne lebendigen Ausdruck der Seele. Troz aller Nachahmung der Antike leidet er doch an dem charakteristischen Gebrechen seiner Zeit. Man meint, seine Figuren tragen Frisuren des 18. Jahrhunderts und hätten den antiken Kopfpuz zur Theaterverkleidung angenommen. Seine Behandlung in der Oel- und Freskomalerei ist mühsam und ängstlich. Er erneuerte daher im Grunde genommen nur den Eklektizismus der Caracci wieder, und glaubte, der Kunst auf eine äußerliche, formelle Weise, durch eine vollendetere Ausbildung ihrer Darstellungsmittel aufhelfen

zu können. Es entging ihm aber das innere Lebensprincip der Kunst, und daher konnte er durch alle äußerlichen Mittel, durch Fleiß und Studium keine eigentliche Wiederherstellung der Kunst hervorbringen; sein Einfluß war ein mehr negativer. Mehr hat er zu einer edlern Entwicklung der Kunst auf theoretischem Wege, durch seine Schriften beigetragen. —

Fast die nemliche Bahn wie Mengs schlug in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Frau, die Maria Anna Angelika Kaufmann, ein. Angelika wurde im Jahre 1741 zu Chur in Graubündten geboren, wo ihr Vater, ein mittelmäßiger Porträtmaler, lebte. Den ersten Unterricht genoß sie bei ihrem Vater. In ihrem dreizehnten Jahre kam sie nach Mailand, sah hier in den Galerien und Kirchen Kunstwerke ersten Rangs und kopirte nach denselben. Im Jahre 1763 reiste sie zum Erstenmale nach Rom, wohin sie sich schon längst gesehnt hatte. Sie machte bald die Bekanntschaft des berühmten Winkelmann, dessen Kenntnisse und gebildeter Geschmack ihr bei der Gesunkenheit der damaligen Kunst sehr förderlich waren. Die Werke der Antike, Michelangelos und Raphaels machten ihre Studien aus. Sie nahm sich aber bald vor, alle italienischen Schulen und ihre Vorzüge an Ort und Stelle selbst kennen zu lernen, und verließ daher Rom, ging nach Bologna, um die Caracci, nach Venedig, um Titian, Tintoretto und Paul Veronese gründlich zu studiren. Von hier reiste sie über Paris nach London, und wurde daselbst mit vieler Achtung und Aufmerksamkeit aufgenommen und behandelt. In London stieß ihr ein eigenes Unglück zu. Ein Betrüger, der unter dem Namen eines Grafen von Horn ihr Vertrauen zu gewinnen wußte, und früher der Kammerdiener dieses Grafen gewesen war, ließ sich mit ihr trauen. Später stellte sichs heraus, daß der Betrüger schon eine Frau hatte und Angelika wurde lebhaft bedauert. Im Jahre 1781 vermählte sie sich mit dem venetianischen Maler Antonio Zucchi, zog mit ihm nach Italien und lebte in sehr glücklichen Verhältnissen längere Zeit in Neapel und zulezt in Rom, wo sie anno 1807 ihre Lebenstage beschloß. Angelika war eine liebliche Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst zu einer Zeit, da die Morgenröthe eines bessern Geschmacks anzubrechen anfing. Sie

strebte nach dem nemlichen Ziele, wie Mengs und Winkelmann, aber sie erreichte es nicht wie diese. Sie strebte auf eklektischem Wege nach dem Ideale der Schönheit; aber sie suchte es auf falschem Wege, auf äußerliche Weise, in Formen, welche die Natur überbieten sollten. Immerhin hat sie nicht Unbedeutendes geleistet, und verdient besonders eine Madonna in himmlischer Glorie, welche sie für die Kirche ihres Geburtsortes als frommes Andenken malte, alle Anerkennung. Ueberhaupt sind ihr die weiblichen Figuren ungleich besser, als die männlichen gelungen; sie zeichnen sich durch eine unnachahmliche Weiblichkeit und Grazie aus. Das Sanfte, Weiche, Heitere und Leichte eignete sich natürlich am besten für ihre an das Jungfräuliche gewöhnte Seele. Leidenschaftliche Charaktere gelangen ihr nicht; man vermißt allzusehr die Kraft und Entschiedenheit des Willens. Ihre Helden sehen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus; den Greisen fehlt es an Ernst und Würde. Sie war einfach und gemüthlich, und diese Eigenschaften blicken auch aus ihren Bildern, die überdies durch sanfte Farbe und milden Ausdruck sehr ansprechen. Dagegen läßt ihre Zeichnung sogleich die Frauenhand erkennen; sie ist schwach und unbestimmt, die Gestalten und Züge ihrer Figuren haben wenig Abwechselndes und noch weniger Kraft. —

Einem neuen Aufschwunge der Kunst stand auch das akademische Studium, wie es im 18. Jahrhunderte betrieben wurde, hemmend im Wege. Wir erkennen die Zweckmäßigkeit und Bedeutung der Akademien, wie sichs gebührt, an, wenn sie von dem Grundsaze ausgehen, hauptsächlich auf die handwerkliche Seite der Kunst hinzuwirken, kunstgebildete Handwerker und handwerklich tüchtige Künstler zu bilden. Wenn die Akademien mehr die Bedürfnisse des praktischen Lebens ins Auge fassen, so sind sie der sicherste Grund, das kräftigste Mittel, künstlerischen Sinn im Volke allgemein zu verbreiten. Auch dem eigentlichen Künstler, dem es um tiefere Erfassung und selbstständige Behandlung der Kunst zu thun ist, ist alsdann die Akademie die beste Schule, und er kann nach deren Beendigung, wenn er sich seiner geistigen Kraft und seines höhern Berufes bewußt ist, sich an den Werken der anerkannten Meister die lezte Feile geben, oder aus eigenen

Mitteln seine lezte Ausbildung vollenden. So wie aber im 18. Jahrhundert das Studium an den Akademien betrieben wurde, konnte es nur den Geist tödten und die Kunst nicht fördern. Selbstständige, reichbegabte Geister mußten daher auf den Entschluß kommen, die Fesseln, welche dem Geiste durch das akademische Studium angelegt wurden, abzuwerfen und der Kunst eine freiere Entwicklung anzubahnen. Die Männer, welche sich dies Verdienst erwarben, sind Carstens, Schick und Wächter.

Asmus Jakob Carstens (1754 — 1798) wurde in St. Gürgen bei Schleswig geboren. Mit einem selbstständigen Geiste und einer lebendigen Einbildungskraft ausgerüstet, hatte er eine entschiedene Abneigung gegen die akademische Lehrmethode, vermittelst deren man durch fleißiges, langanhaltendes Kopiren, insbesondere durch Modell- und Antikenzeichnen zur Kunst gelangen sollte. Er verschmähte es gänzlich, durch Nachbilden in den Besiz der Form der Gegenstände zu gelangen, und suchte sich dieselbe durch aufmerksames Betrachten seinem Geiste einzuprägen. Mit besonderm Fleiß ließ er sich das Studium der Antike, der Werke Raphaels und Michelangelos angelegen sein; er studirte sie aber nicht durch Kopiren, sondern durch bloßes Betrachten. Nach langer Zeit erschien dann wirklich in seinen Kompositionen ein jenen Künstlern verwandter Geist, von dem in den Bildern seiner Zeitgenossen, welche mehrere Jahre auf das Kopiren ihrer Werke verwendet hatten, auch nicht die geringste Spur zu bemerken war. Vom Haschen nach Effekt und theatralischer Manier ist in seinen Werken Nichts zu entdecken. Sein Styl ist edel, sein Ausdruck voll Leben und Bewegung, und besonders dadurch verdient er den Vorzug vor den damaligen Akademikern, die weder Leben, noch Sinn für Styl und Schönheit zeigen. Aber nicht blos durch eine tiefere Bedeutung und charakteristischere Bezeichnung des Ausdrucks, sondern auch durch eine lebendige Ideenfülle, großartige, originelle Behandlung, durch eine fruchtbare, dichterische Phantasie und tiefes Eindringen in den Geist der alten Welt, was seine Darstellungen aus dem griechischen Alterthume, der Argonautenzug, die Barke Charons, das Gastmahl Platos, deutlich zeigen, zeichnet sich

Carstens vor den Künstlern seiner Zeit vortheilhaft aus. Das Hauptverdienst der meisten damaligen Kunstwerke bestand in der Vermeidung einzelner Fehler, und in der sorgfältigen Ausführung einzelner Theile nach dem Modell; Carstens Werke dagegen zeichnen sich durch tiefe, bedeutsame Auffassung des dargestellten Gegenstandes, und durch einen schönen Sinn des Ganzen aus. Im Einzelnen erscheinen seine Werke freilich keineswegs fehlerfrei; ihm fehlte hauptsächlich die Correctheit der Zeichnung und der Farbensinn; in der Oelmalerei hatte er nicht die nöthige Uebung, da er sie zu spät anfing (er entschloß sich erst in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, der Kunst sich zu widmen). Und das waren denn die schwachen Seiten, von denen seine Gegner, besonders seine in Rom lebenden Landsleute ihn angriffen. Auch war er von dem Vorurtheile seiner Zeit befangen, daß christliche Gegenstände sich nicht für die Kunst eignen und ihr sogar nachtheilig seien. Er wählte daher meistens Gegenstände aus der griechischen Götter- und Heroenwelt. Nur eine große Komposition christlichen Inhalts, „der Sturz der Engel," ist uns bekannt; diese malte er für die zweite Kunstausstellung in Berlin und wirkte ihm eine Unterstüzung von Seite des Königs zu einer Bildungsreise aus. Abgesehen aber von den Mängeln in Carstens Werken kann gewiß nicht in Abrede gestellt werden, daß er sich ein großes Verdienst um eine freiere Entwicklung der Kunst erworben hat.

An Carstens schloßen sich, dieselbe Richtung verfolgend, zwei Würtemberger, Eberhard von Wächter und Gottlieb Schick an.

Eberhard von Wächter wurde im Jahre 1762 geboren, genoß seinen ersten Unterricht an der Karlsakademie zu Stuttgart, und reiste dann nach Paris und Rom, wo damals Carstens noch lebte. Er trat ganz in die Fußstapfen dieses Meisters, studirte hauptsächlich die Meisterwerke der alten Kunst und suchte tiefer in den Geist derselben einzudringen. Dies gelang ihm auch; das Edle und Würdevolle, welches die Werke der Alten auszeichnet, charakterisirt auch seine Gestalten. Er behandelte übrigens nicht blos antike Gegenstände, sondern auch biblische Charaktere, z. B. den trauernden Hiob, der sich in der Galerie

zu Ludwigsburg befindet, und die schmerzhafte Gottesmutter vor dem Leichnam ihres Sohnes. Seine Werke verrathen einen mehr lyrischen Künstler, der es vermeidet, das Affektvolle darzustellen, und nicht nach dramatischer Wirkung strebt. Aehnlich wie Carstens erwarb er sich nicht frühe genug die nöthigen technischen Hülfsmittel, weßhalb man in seinen Werken die technische Vollendung vermißt. —

Gottlieb Schick (1779—1812) gehört ebenfalls zu den Verkündern einer neuen Morgenröthe der christlichen Kunst. Im Jahre 1798 reiste er nach Paris, trat in die Schule Davids ein, konnte sich aber mit den daselbst herrschenden Kunstansichten und der Manier der französischen Schule nicht befreunden. Er verließ deßhalb Paris und begab sich nach Rom, schloß sich mit Wächter an Carstens an und entäußerte sich gänzlich der konventionellen Maximen der französischen Schule. Schon sein erstes Gemälde, durch welches er großen Beifall erndtete, „David vor Saul die Harfe spielend," zeigt einen vom gewöhnlichen Geschmack ganz abweichenden Sinn. Er fing an, von der irrigen Meinung, daß biblische und christliche Gegenstände für die Kunst nicht günstig seien, zurückzukommen und perhorreszirte jenes Ideal der Antike, nach welchem die meisten Künstler seiner Zeit strebten. Dieser Irrthum war aus dem Verfall des christlichen Glaubens und Lebens und einer einseitigen Liebe und Eingenommenheit fürs klassische Alterthum hervorgegangen. Er versuchte sich deßhalb in christlichen Gegenständen ebenso wie in Darstellungen der alten Mythologie. Den Stempel der edelsten Schönheit und innigsten Lauterkeit des Gefühls tragen sein „Opfer Noahs", „Christus, den Kelch segnend," „der schlummernde Christusjüngling, der nach dem flammenden Kreuze die Hände ausstreckt, während vier Engel um ihn herknien." Am liebsten behandelte er das in der Genesis geschilderte patriarchalische Leben, das die Menschheit in hoher Einfalt, in steter Verbindung mit Gott und frei von den Beschränkungen des bürgerlichen Lebens zeigt, und daher den Künstler zum Idealen im Styl und in der Behandlungsweise auffordert. Mit dieser Liebe zur Darstellung religiöser Gegenstände verband er hohe technische Meisterschaft, und übertraf Carstens, wenn er auch nicht, wie jener, den großen

Reichthum der Erfindung besaß, doch durch vollkommenere Ausbildung des Ganzen der Malerkunst. Ihm war mehr intensives Kunstvermögen, größere Tiefe des Gefühls, als Fruchtbarkeit der Einbildungskraft eigen. Leider wurde er zu früh für die deutsche Kunst von seiner schönen Laufbahn abgerufen.

All die bisher angeführten Künstler, welche den Anfang des Wiederaufblühens der christlichen Malerei machten und den Grund dazu legten, suchten der Kunst mehr auf äußerliche, formelle Weise, die Einen durch engeres Anschließen an die Natur, Andere durch Nachahmung der Antike, endlich wieder Andere durch Verbannung des Geist tödtenden akademischen Zwanges aufzuhelfen, und erreichten und konnten ihr Ziel nicht erreichen. Der Grund des Verderbens lag tiefer, war ein geistiger. Es konnte daher auch nur auf geistige Weise geholfen werden. Diese geistige Auferstehung der Kunst erfolgte auch wirklich im 19. Jahrhunderte. Von ihr wollen wir jedoch erst später sprechen. Zuvor wollen wir kurz die Entwicklung und den Zustand der christlichen Malerei in Spanien und Frankreich unsern Lesern vor Augen führen.

E.

Christliche Malerei in Spanien.

Während der Herrschaft der Römer in Spanien, die mehr als fünf Jahrhunderte dauerte, kam das Licht des Christenthums in dies herrliche Land. Ob der Apostel Paulus oder Jakobus die ersten Verkünder des Evangeliums daselbst waren, kann nicht mit Sicherheit erwiesen werden. Eine aufgefundene Inschrift soll die Verkündigung des Christenthums daselbst im 1. Jahrhunderte verbürgen. Gewiß ist, daß im 3. Jahrhunderte die Kirchen von Leon, Astorga, Cäsar Augusta, Tarragona und andere erwähnt werden, und daß auf der im Jahre 306 gehaltenen Synode zu Elvira bereits 19 spanische Bischöfe zugegen waren. Seit dem Jahre 412 eroberten die germanischen Stämme, Alanen, Sueven, Vandalen und Westgothen, das Land und beherrschten es abwechselnd. Der Arianismus bekam die Oberhand;

seine Anhänger verwüsteten in fanatischer Wuth Kirchen und Städte, tödteten Bischöfe und Priester, und nach des Sidonius Apollinaris Bericht standen sogar mehrere Kirchen Spaniens und Galliens leer und zerfielen, selbst wilde Thiere hausten in den Trümmern, und Gras wuchs um und auf den Altären. Daß unter diesen Stürmen der Völkerwanderung die Kunst in Spanien nicht gepflegt wurde, wird man begreiflich finden. In der Schlacht bei Xeres de la Frontera (712) wurden die germanischen Stämme von den Arabern überwunden und mußten diesen das ganze Land bis auf einen kleinen Theil der asturischen Gebirge überlassen. Unter deren Herrschaft waren die Christen Spaniens eine geduldete, oft schwer bedrängte Sekte; sie mußten sich daher zum großen Theil auf Mosaik- und Miniaturmalerei beschränken. Der vorherrschende Styl war der byzantinische. Den Muhammedanern war es durch den Koran verboten, bildliche Darstellungen zu fertigen; vielleicht geschah dies aus Furcht vor einem Rückfall in das götzendienerische Heidenthum, oder weil die Bilder für ein verdammungswürdiges Nachäffen der höchsten Schöpferkraft angesehen wurden. Sie glaubten sogar, daß die Bilder ihre Urheber am Tage des Gerichtes anklagen werden. So sagte der Prophet, wie es in der Sunna heißt, zu den beiden Frauen Ommi Habiba und Ommi Selma, die ihm von Bildern in den äthiopischen Kirchen erzählten: „Diese Bilder werden ihre Urheber verklagen am Tage des Gerichts." Der Islam kennt nur die Kunst der Architektur und das, was zu einer bildlosen Ausschmückung der letztern gehört. Von einer freien Entwicklung der christlichen Malerei und einem bedeutenden Aufschwung derselben kann daher, so lange die Herrschaft des Islam bestand, keine Rede sein. Die arabische Herrschaft zerfiel nach und nach in eine Anzahl kleinerer Reiche, und dadurch ward ihre Macht gebrochen; die christlichen Fürsten entrißen nun den Mauren ihren frühern Besitz, auf dessen Trümmern jugendliche Reiche sich erhoben. Die Königreiche Leon, Castilien und Navarra wurden gegründet, und in ritterlichem Kampfe mit den Ungläubigen während des 13. Jahrhunderts ihre Herrschaft auf das Gebiet von Granada beschränkt, bis im Jahre 1492 auch auf diesem lezten Besitzthume der Araber das Kreuz aufgepflanzt wurde.

Solches konnte allein aus der Vereinigung der vielen kleinen spanischen Reiche zu einem größern Ganzen hervorgehen, welche durch die Vermählung Ferdinands, des Königs von Arragonien, mit Isabella, der Beherrscherin Castiliens, vollendet wurde, mittelst deren sich Spanien in dem folgenden Jahrhunderte auf den Höhepunkt seiner Macht und Blüthe erhob.

Erst nachdem die Mauren vom spanischen Boden verschwunden waren, konnten sich die bildenden Künste frei und ungehindert entwickeln. Es werden zwar in den Berichten über spanische Malerei schon aus dem 13., 14. und 15. Jahrhunderte einzelne Künstler aufgeführt. Eine namhafte künstlerische Thätigkeit begegnet uns aber erst nach der Vertreibung der Mauren. Um unsere Leser nicht mit der leeren Aufzählung von Künstlern und ihren Werken bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts zu langweilen, übergehen wir diese Zeit und bemerken nur, daß die spanischen Kunstwerke im Auslande noch zu wenig bis jezt bekannt sind, daß die einzelnen Künstler und Schulen noch nicht gehörig in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten und in ihrem gegenseitigen Verhältnisse aufgefaßt und dargestellt werden können, da die hiezu nöthigen Vorarbeiten noch nicht geliefert sind. —

Die christliche Malerei in Spanien entwickelte sich im 16. Jahrhunderte unter deutschem und italienischem Einflusse auf eine höchst erfreuliche Weise, und erlangte ihre höchste Entfaltung und Blüthe erst im 17. Jahrhunderte, also viel später, als in Italien und Deutschland. Der Grund davon liegt offenbar in der Abhängigkeit und dem gedrückten Zustand des Landes durch die Muhammedaner, die den bildenden Künsten stets geschworene Feinde waren. Erst als die katholische Kirche von den äußerlichen Schranken befreit war, konnte sich der christlich-kirchliche Geist ungehindert entwickeln und jene herrlichen Werke hervorbringen, die den romantischen, ächt kirchlichen Geist des Mittelalters athmen, und jezt noch der Gegenstand unserer Verehrung und Bewunderung sind. Denken wir nur an die Werke eines Calderon de la Barca, Lope de Vega, Velasquez und Murillo.

Am Ende des 15. und im Laufe des 16. Jahrhunderts trat die alterthümlich einheimische Richtung in Kampf mit der italienischen Darstellungsweise. Die meisten Künstler gingen nemlich

nach Italien und bildeten sich an den großen Meisterwerken daselbst. Die einen schloßen sich an Leonardo, andere an Michelangelo, andere an Raphael und wieder andere an Titian und Paul Veronese an. Zu gleicher Zeit wurden auch die Werke der berühmtesten deutschen Maler, hauptsächlich Dürers, und im 17. Jahrhunderte auch die des Rubens und van Dyck studirt, und so bildeten die spanischen Maler nicht bloß ihren Geschmack, sondern sie erlangten sogar jene technische Fertigkeit, die auch für den genialsten Kopf eine nothwendige Voraussezung ist, um ein vollendetes Kunstwerk schaffen zu können. Sevilla ist diejenige Stadt, welche die meisten Dichter und Maler hervorgebracht hat; in ihren Werken spricht sich der spanische Nationalcharakter am schönsten und deutlichsten aus. Eine reiche Phantasie, der Fruchtbarkeit des dortigen Bodens vergleichbar; ein Kolorit, so glänzend als der Himmel, worunter sie geathmet haben, sind allen Malern dieser Schule in hohem Grade eigen. Die berühmtesten Künstler, welche an der Spize dieser Schule stehen, Velasquez und Murillo, sind in Sevilla geboren. Die ältesten Maler der andalusischen Schule sind Juan Sanchez de Castro und sein Schüler Gonzalo Diaz, welcher der Lehrer des Fernandez war. Ein sehr einflußreicher Künstler dieser Schule ist Luis de Vargas (1502—1568); er durchreiste Italien, kehrte mit den Kenntnissen der römischen Schule bereichert nach Sevilla zurück, und suchte die Principien Raphaels zu verbreiten, dessen Grazie und Reinheit er in nicht unbedeutendem Grade sich angeeignet hatte. Eines seiner besten Gemälde stellt „Adam und Eva" dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter und einige Kinder; alle sehen flehend zu der mit einer Glorie umgebenen heiligen Jungfrau empor. Die Hauptfigur, Adam, ist von ganz vollendeter Schönheit, der eine Schenkel (gamba) meisterhaft behandelt, und hat zu der Benennung des Bildes: „quadro de la gamba" Veranlassung gegeben. —

Er bildete den Juan de las Roelas (1558—1625), ebenfalls ein geborner Sevillaner. Nachdem er den ersten Unterricht bei Luis de Vargas genossen hatte, begab er sich nach Venedig, studirte die Werke Titians, und ließ sich sogar von einem Schüler Titians noch näher unterweisen. Seine Färbung ist ganz die der

venetianischen Schule, und er ist es hauptsächlich, der das Kolorit dieser Schule nach Sevilla brachte. Seine beiden Hauptwerke, „das Marterthum des heiligen Thomas" und „die Niederlage der Mauren durch St. Yago, der auf einem weißen Rosse, mit fliegendem Ordensmantel mit dem Schwerte in der Hand den Sieg erkämpft", beurkunden nicht blos ein höchst fruchtbares Talent, sondern auch einen tüchtigen Meister im Kolorit.

Der Schüler des Roelas war Franz Zurbaran (1598 bis 1662). Er übertraf seinen Meister durch eine größere Energie des Kolorits und der Schattenwirkung, weßhalb man ihn auch den spanischen Caravaggio genannt hat. — Auch Juan Fernandez Navarrete, der Stumme genannt (1526—1579), eignete sich das Kolorit der venetianischen Schule an, und erhielt wegen seiner großen Aehnlichkeit mit Titian den Beinamen des „spanischen Titian". Aus der Schule des Fernandez gingen die beiden Herrera und Francisco Pacheco (1571—1654) hervor. Sie zeichneten sich durch kräftiges Kolorit aus. Pacheco fühlte sich besonders von den Werken Michelangelos angezogen. Nach Palominos Versicherung soll er auch wirklich in Italien gewesen sein, und in Rom die Werke Michelangelos studirt haben. In seinem jüngsten Gericht verräth er große Verwandtschaft mit diesem Meister; seine Figuren sind voll Ernst und Würde, seine Komposition ist geistreich, Alles ist gut gezeichnet und nach den Gesezen der Beleuchtung und Perspektive geordnet. Mit besonderem Vertrauen wurde er von den Jesuiten in Sevilla beehrt und das Inquisitionstribunal übertrug ihm sogar das Amt, über Reinheit und Decenz der Bilder für Kirchen und öffentliche Feierlichkeiten zu sorgen. —

Von Pacheco erlernte die Malerei Alonso Cano (1601 bis 1667). Obwohl er nie nach Italien kam, so scheint er sich doch an den antiken Meisterwerken im Palaste des Herzogs von Alcala zu Sevilla gebildet zu haben, wie dies der Styl seiner Formen, sein grandioser Faltenwurf und sein erlesener Geschmack verrathen. Seine Gemälde haben ein sehr schönes Kolorit und sind sehr zart und anmuthig, namentlich sein „todter Christus von einem Engel und dem heiligen Benedikt unterstüzt", sein „heiliger Petrus und Franziskus".

Ein sehr einflußreicher Meister der andalusischen Schule war Pedro de Moya (1610—1666). Er lernte anfangs bei Juan de Castillo. Da ihm aber sein Unterricht zu einförmig war, so verließ er diesen Meister und nahm Kriegsdienste in Flandern. Hier fand er öfters Gelegenheit, die in Kirchen befindlichen Kunstwerke betrachten und studiren zu können. Am meisten zogen ihn die Werke van Dycks an, den er im Jahre 1641 zu London traf, und dessen Umgang von großem Einfluß auf ihn war. Seine Werke haben auch viel mit der Auffassungsweise des van Dyck gemein, und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. In der Folgezeit ließ sich Moya in Granada nieder, und hier sind denn auch seine vorzüglichsten Bilder zu sehen, z. B. in der dortigen Kathedrale „eine Madonna mit dem Kinde und einem Bischofe auf den Knieen"; Darstellungen aus dem Leben des heiligen Johann von Matha ꝛc. Seine Werke heiligen und profanen Inhalts sind sehr zahlreich und voll Leben und Ausdruck. —

Zu den Koryphäen dieser Schule wie überhaupt der spanischen Maler gehört Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Sein erster Lehrer war der ältere Herrera, dessen rauher Charakter seinem sanften, stillen Wesen nicht zusagte, weßhalb er zu Pacheco in die Schule ging, der ihn als ein gelehrter und gefälliger Künstler fesselte. Er hielt sich übrigens nicht viel an Theorien, sondern mehr an die Natur. Sein Genie schuf sich einen eigenthümlichen Styl, den keine anderweitige Einwirkung zu ändern vermochte. Er gng von dem Grundsaze aus, daß allen Typen der Natur Schönheit abzugewinnen sei, und bezweckte deßhalb anfangs Nichts als getreue, sorgfältige Nachahmung der Formen aller Naturgegenstände, indem er selbst das Unbedeutendste und Einzelnste vollendete und mit dem Nachdruck versah, den er daran wahrzunehmen glaubte. An einem jungen, kräftigen Bauernburschen studirte er so zu sagen die Physiognomie der ganzen Menschheit. Nachdem er sich endlich durch anhaltende Beobachtung und tiefes Studium mit diesem Gegenstande hinlänglich vertraut gemacht hatte, richtete er seine Aufmerksamkeit auf die todte, leblose Natur. Er sah, daß die Natur uns durch Harmonie entzückt oder durch Kontraste ergreift,

und so fand er die Geseze der Harmonie und des Gegensazes der Farbentöne. Das Malen von Ansichten nach Art der Niederländer lehrte ihn die Geseze der Beleuchtung. Da er aber in Folge der allzu großen Strenge und Genauigkeit bei Nachahmung der Formen sich einen etwas harten und trockenen Styl angeeignet hatte, so bekehrte er sich davon, als er einsah, daß durch die Entfernung die Formen und Umrisse der Gegenstände unbestimmt werden und sich verändern. Er ahmte daher die Natur nicht mehr so nach, wie sie wirklich ist, sondern wie sie zu sein scheint. Seine Art, zu malen, wurde dadurch natürlich freier, leichter und geistreicher, und allmählig erreichte er eine sehr hohe Stufe der Naturwahrheit. In seiner lezten Manier, bemerkt Mengs, scheint seine Hand gar keinen Antheil an der Ausführung seiner Werke gehabt zu haben, sondern Alles lediglich durch seinen Willen hervorgezaubert worden zu seyn. Im Jahre 1628 kam, nachdem er bereits die Kunstschäze in den Galerien des Prado und Eskurial gesehen und studirt hatte, der große Rubens in der Eigenschaft eines englischen Gesandten nach Madrid; er machte seine Bekanntschaft, ging beinahe ein Jahr mit ihm um und schloß die innigste Freundschaft mit ihm. Dieser sprach bei ihren häufigen Unterredungen über Kunst so begeistert von Italien, von Michelangelo und Raphael, daß er sich entschloß, diese großen Meister in Italien zu studiren. Er bat nun den König Philipp IV., dessen besonderer Gunst er sich während der ganzen Dauer seiner künstlerischen Laufbahn zu erfreuen hatte, der mit wahrhaft königlicher Freigebigkeit sein Talent unterstüzte, ihn öfters in seinem Atelier besuchte und sogar seines vertrauten Umgangs würdigte, um Erlaubniß, nach Italien gehen und sich dort weiter ausbilden zu dürfen. Ungerne entsprach der König seiner Bitte, überhäufte ihn mit Gold und gab ihm Empfehlungsschreiben mit. Velasquez ging zuerst nach Venedig und kopirte einige Werke Titians, Veroneses und Tintorettos; dann nach Bologna und Rom, wo er das jüngste Gericht des Michelangelo und einige Freskeu Raphaels kopirte. Endlich begab er sich nach Neapel, traf mit seinem Landsmanne Spagnoletto zusammen, und kehrte nach einem dreijährigen Aufenthalte in Italien wieder nach Madrid zurück. Die italienischen Meister hatten allerdings

großen Eindruck auf ihn gemacht, und nicht unbedeutenden Einfluß auf seine kräftige Darstellung, erhabene Komposition, Würde und Ausdruck in seinen Köpfen und Figuren, auf seine Färbung und Lichtwirkung ausgeübt; aber er änderte seinen Charakter nicht, und gab seine urkräftige Originalität nicht auf. Er kam als ächter Spanier zurück; die italienischen Studien hatten seinen Styl nicht bis zum Ideal gesteigert, er blieb auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. Seine Erzeugnisse sind nach wie vor gleich naturwahr, anmuthig und einfach. Mit vielem Glücke versuchte er sich fast in allen Gebieten der Kunst; man hat von ihm heilige und profane Bilder, Landschaften der verschiedensten Art, männliche und weibliche Porträts, Frucht- und Thierstücke; in allen ohne Ausnahme gibt sich ein gewissenhaftes Studium, eine lebendige, originelle Auffassungsweise und ein reiches Künstlertalent zu erkennen, das sich nicht so fast die sklavische Nachahmung der Natur, als die Erfassung des Poetischen in der Natur zum Ziele genommen hat. Von den christlichen Gemälden, welche das Museum in Madrid von ihm besitzt, ist wohl das beste „das Marterthum des heiligen Stephanus". Obwohl dies Bild wie auch das des gekreuzigten Heilandes großes Lob verdient, so bestätigt sich doch, daß Velasquez in der Behandlung religiöser Gegenstände nicht so glücklich war, als im Porträt und in der Landschaft und überhaupt da, wo er es mit rein menschlichen Gegenständen zu thun hatte.

Der Nebenbuhler des Velasquez ist Bartolome Esteban Murillo (1618—1682). Durch ihn erreichte die Schule von Sevilla im 17. Jahrhundert ihren höchsten Glanz. Er war von Sevilla gebürtig, lebte anfangs arm und unbekannt, und genoß seinen ersten Unterricht in der Kunst bei seinem Onkel Juan de Castillo. Als er ungefähr vierundzwanzig Jahre alt war, kam Petro de Moya nach Sevilla und brachte den Geschmack und das schöne Kolorit des van Dyck dahin. Die Sanftheit und Annehmlichkeit, die sich in Moyas Bildern aussprach, zogen ihn so an, daß er seinen Styl nachzuahmen suchte. Moya hielt sich aber nicht lange in Sevilla auf; bei seiner Abreise sah sich nun Murillo verlassen, und er war unschlüssig, welchen Weg er in Zukunft einschlagen sollte, um ein bedeutender Künstler zu werden.

Van Dyck war todt und nach Italien konnte er nicht, weil ihm die Mittel hiezu fehlten. Endlich kam er auf den Einfall, sich Leinwand zu kaufen, sie mit andächtigen Gegenständen zu bemalen und sie zu verkaufen. Ein Unterhändler, der nach Indien handelte, kaufte ihm dieselben ab, und daher kommt es wohl, daß Orlandi und Sandrart den Künstler nach Westindien gehen lassen. Mit dem Erlös von seinen Bildern ging er nach Madrid, studirte daselbst unter Velasquez Aufsicht und Leitung hauptsächlich den Titian, Rubens, van Dyck, Ribera und den Velasquez. Sein Landsmann erwies ihm viele Gefälligkeiten; unter andern verschaffte er ihm auch die Gelegenheit, alle Gemälde in der königlichen Galerie und im Eskurial, welche er wollte, kopiren zu können. Im Jahre 1645 kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück, verließ dieselbe nicht mehr, lebte daselbst noch siebenunddreißig Jahre in Zurückgezogenheit, gebrauchte seinen fruchtbaren Pinsel außerordentlich stark, so daß es nicht leicht einen Hauptaltar in den berühmten spanischen Kathedralen gibt, der nicht wenigstens eines seiner berühmten Werke aufweisen könnte, und beschloß endlich seine künstlerische Laufbahn in einem Alter von vierundsechzig Jahren. —

Unter den Arbeiten Murillos in verschiedenen Zeiten findet ein beträchtlicher Unterschied statt. In den meisten seiner spätern herrscht eine zu große Weichlichkeit, ein wässeriges Mondschein-Kolorit. Wollte man diesen Künstler hienach beurtheilen, so würde man eine ganz falsche Idee von seinem wahren Werthe erhalten. Einige frühere Gemälde Murillos, die bald nach seiner Rückkehr von Sevilla vollendet wurden, haben sehr viel von der Manier Riberas, und es ist merkwürdig, wie er von dieser tüchtigen, fast rauhen Manier zu einer fast zuckersüßen übergehen konnte. Nach seiner Rückkunft von Sevilla wunderte sich Alles über den Künstler; Niemand wußte, wie und von wem er diesen neuen, meisterhaften Styl gelernt habe. Derselbe war viel freier und kräftiger, und doch zugleich gefällig und angenehm. Aus dieser Zeit sind sein heiliger Leander, sein heiliger Isidor, das Porträt des heiligen Antonius von Padua, welcher knieend mit erhobenen Armen das göttliche Kind empfängt, das auf einer Glorie von musizirenden Engeln umgeben herabschwebt. Seine

Glanzperiode fällt in die Jahre 1670—1680. In dieser Zeit malte er seine besten Werke, die in der Klosterkirche der Kapuziner von der Puerta de la Macarena und in der des Hospitals de la Caridad, welche allein hinreichend wären, seinen unsterblichen Ruhm ihm zu sichern. In der leztgenannten Kirche vollendete er im Jahre 1674 acht große Gemälde, von denen die sechs größern von länglichter Form Stellen aus der heiligen Schrift, die sich auf die Werke der Barmherzigkeit beziehen, schildern. Die zwei übrigen stellen den heiligen Johann von Gott, mit einem Armen beladen, und die heilige Isabella, Königin von Portugal, vor, wie sie kranke Bettler heilt. Drei von diesen Gemälden, „Moses, der mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen lockt, die Speisung von 5000 Menschen durch Christus in der Wüste, und der heilige Johann von Gott, der bemüht ist, einen Kranken nach dem Hospital zu tragen," befinden sich noch an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung. Die übrigen wurden von den Franzosen weggeführt, und befinden sich in der Sammlung des Marschalls Soult in Paris. Nur das gelungene Bild: „die heilige Isabella, Krüppel und Bettler verpflegend," befindet sich im Museum zu Madrid. Die Heilige steht beinahe in der Mitte des Bildes, etwas nach Rechts gewandt ist sie eben beschäftigt, den Kopf eines Knaben zu verbinden, der mit schmuzigen Lumpen bedeckt, halb in die Kniee gesunken, mit gefalteten Händen und gesenktem Haupte vor ihr steht; man sieht ihn ordentlich theils vor Schmerz, theils aus Ehrfurcht vor der Königin und vor Elend mit den Knieen schlottern, während sein Gesicht den ungeduldigen Schmerz eines ungezogenen Jungen ausdrückt, der aus Respekt mit großer Mühe seine Ungeduld zurückhält. Der Königin folgen einige reichgekleidete Dienerinnen, davon eine ein silbernes Becken hält; eine andere reicht der Königin Salben und Verbindungszeug hin. Auf den Stufen sizt rechts in der Ecke eine alte Bettlerin, welche die Hände bittend nach der Heiligen ausstreckt, und auf der andern Seite ein Mann, der von seinem wundeneiterigen Fuße die schmuzigen Lumpen losgewickelt hat, und wartet, bis an ihn die Reihe kommt, verbunden zu werden. All diese Dinge, der eiternde Ausschlag auf dem Kopfe des Knaben, die durch Schmuz und Ungeziefer sich losschälende

Haut, der Ausdruck des Elends und der Demuth in den Gesichtern ist mit einer Eckel erregenden Wahrheit dargestellt, so daß dies Gemälde zartfühlende Seelen ebenso gut zum Erbrechen bringen dürfte, als eine wirkliche Hospitalscene. Die treue Nachahmung der Natur im Ganzen und Einzelnen, die Respirabilität der Luft in dem Bilde kann nicht weiter gebracht werden, und es ist so wahr, daß es, obwohl es über das Gebiet des Schönen hinausgeht, eigentlich aus der Gerichtsbarkeit der Kunst und des Schönen heraustritt, und wir nicht das Recht haben, das Eckelhafte des Gegenstandes zu tadeln. Die hohe, zu Grunde liegende Idee, die Milde und Schönheit in dem Gesichte der königlichen Heiligen versöhnen, und das Gefühlvolle, Naive und Innige, welchem er hier wie in andern Bildern das Charakteristische unterordnet, sichert ihn bei der unmittelbaren Auffassung der Natur vor dem Irrwege, ins Gemeine und Bedeutungslose zu gerathen. Er bleibt immer dem Edeln treu und gibt das Anmuthige und Liebliche in seltener Reinheit. Anmuth der Natur heißt seine eigentliche Sphäre, nicht die Grazie des Idealen. Nicht so fast das innere Leben der Seele, sondern das auf der Oberfläche Gegebene weiß er ins klarste, vollste Licht zu sezen und in demselben darzustellen, obwohl er in manchen seiner Bilder tiefe Einsicht in die innern Zustände des menschlichen Herzens verräth, und die Leidenschaften und Tugenden desselben treffend zu schildern versteht. Man betrachte einmal in der Pinakothek zu München seine zwei Bettlerjungen, von denen der eine eine Traube ißt, der andere eine Melone; seine würfelspielenden Gassenjungen, ein auf einem Steine sizendes Mädchen, das Geld zählt, und sage, ob sie nicht mit unübertrefflicher Wahrheit dargestellt, wahre Muster einer vernachläßigten Erziehung sind. Es sind aber nicht blos Gassen- und Bettlerjungen dargestellt; je länger man diese Gestalten betrachtet, desto mehr sprechen sie an, desto anmuthiger erscheinen sie. Unter den zerrissenen Kleidern wohnt Zufriedenheit und ausgelassene Freude, und das verleiht diesen Bildern einen höhern Werth. Man betrachte aber auch die Schulter des Gichtbrüchigen, den der heilige Franziskus heilt, seine dem Abraham erscheinenden Engel, die Köpfe von Christus, Moses, jene Mütter auf seinem Bilde

„Moses“, wie sie ihren Kindern Wasser zu trinken geben, und diese sich ängstlich das Gefäß von den Lippen reißen, als wenn das Wasser nicht ausreichen würde, um ihren Durst zu stillen; man betrachte die Glückseligkeit Derjenigen, welche zum Trinken gelangen, und die ängstliche Gier, womit die Vordern schöpfen, und die Ungeduld, womit die Hintern sich herandrängen, und sage, ob hier blos die Natur unübertrefflich dargestellt sei, ob Murillos großes Verdienst blos im Kolorit bestehe, ob er sich nicht auch als Anatomen zeige, der die genaueste Kenntniß des menschlichen Körpers besizt, ob er nicht neben der strengsten Beobachtung der Regeln der Komposition, Perspektive, Optik auch die Seelenzustände auf eine frappante, wunderbare Weise darzustellen versteht, und tiefe Einsicht in das Seelenleben der Menschen verräth. Murillos hoher Werth besteht nicht allein in der Geschicklichkeit, mit der er die starken Gegensäze von Licht und Schatten zur schönsten Harmonie verschmolz, die seinen Bildern einen fast bezaubernden Charakter verleiht; nicht die richtige Zeichnung ist es, diese ist hie und da sogar vernachläßigt; auch nicht die Idealität der Formen, was ihn zum Liebling der großen Menge macht, sondern neben der treuen Auffassung der Natur sind es seine reiche Phantasie und sein inniges Gefühl, wodurch seine Darstellungen dem Beschauer so zusagen. Am liebsten wählte er daher religiöse Gegenstände, in welchen der katholische Spanier die Befriedigung seiner glühenden Schwärmerei wiederfand, z. B. die Andacht des heiligen Franziskus, die Leiden und das Marterthum des heiligen Andreas; der heilige Bernhard, Augustinus, Franz von Assisi, Magdalena, die Anbetung der Hirten und dergleichen. Er ist also nicht blos ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen Erscheinungen des Lebens, sondern noch viel mehr durch die Darstellungen der süßesten Holdseligkeit und Anmuth und den Ausdruck der begeisterten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei. Oft sind diese Elemente auf einem und demselben Bilde vereinigt, z. B. in seiner „Mariä Empfängniß“. Man kann nicht leicht Etwas Frischeres, Reizenderes sehen, als jene geflügelten Köpfe, die wie Wolken in der Luft flattern. Die meisten dieser Engelsköpfe gefallen durch die naive Einfachheit des Ausdrucks, durch

die Natürlichkeit der Stellungen, besonders aber durch den geheimnißvollen Zauber, den Murillo über diese Erscheinungen der andern Welt verbreitet hat. Nichts sezt diesen Künstler in Verlegenheit; düstere Gegenstände, Thier- und Fruchtstücke, Landschaften, Heiligenbilder, religiöse Darstellungen — er ist überall zu Haus und mit Allem vertraut. Das Madrider Museum kann von dem unerschöpflichen Talente Murillos eine richtige Vorstellung geben, denn dort sind seine größten Meisterwerke aufbewahrt. Diese sind so zahlreich und mannigfaltig, daß es vergebliche Mühe wäre, all die einzelnen Schönheiten derselben zu analysiren. Im Allgemeinen läßt sich von seinen Werken sagen, daß dieselben eine freie, kräftige Manier charakterisirt, die einen sichern Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen trachtet, indem sie die Wirkungen der Distanz, der Luft, Strahlenbrechung, und wenn es der Gegenstand verlangt, selbst die Wirkung der Dünste und Staubwolken berechnet, so daß sie die feinsten und flüchtigsten Nüancen der Atmosphäre wiedergibt. In der Komposition machen sich Einheit der Handlung, der Zeit, des Ortes, geeignete Wahl des Kostüms und umsichtige Sparsamkeit bei der Vertheilung des Gegenstandes bemerkbar. Die Hauptpersonen treten bestimmt hervor und die Nebenfiguren schließen sich in glücklicher Gruppirung an. Eigenthümlich sind diesem Meister, wie der Schule von Sevilla überhaupt, ein sanftes, anmuthiges, warmes Kolorit, bewunderungswürdige Lufteffekte, genaue Perspektive und seltene Vollendung in der Ausführung der Draperie. Diese technischen Vorzüge erwarb sich Murillo unter der Leitung des Velasquez hauptsächlich durch tüchtiges Studium der bedeutendsten italienischen und niederländischen Meister. Besonders scheinen van Dyck und Spagnoletto den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Auch Raphaels Einfluß ist in seinen Werken nicht zu verkennen; dessen berühmte Gemälde wurden eben damals nebst andern Kunstwerken durch den kunstliebenden König Philipp IV. im Eskurial gesammelt. Daß die „Perle von Raphael“ ihm bei der lieblichen Madonna in der herzoglich Leuchtenbergischen Galerie zu München als Vorbild diente, wird wohl nicht zu verkennen sein. Murillo ahmte übrigens die berühmtesten Meister durchaus nicht eklektisch nach, was gewöhnlich

ohne inneres Leben zu geschehen pflegt, und leblose Gebilde erzeugt, sondern er bewahrte seine Individualität und wußte die verschiedenen Vorzüge der Schulen, welche sehr geeignet waren, seinen lebendigen, feurigen Geist zu erfassen, zu wecken und zu bilden, zur concreten, lebendigen Einheit zu verbinden. —

Mit Murillo hat die christliche Malerei in Spanien ihre höchste Entwicklung und Blüthe erreicht. Diese Glanzperiode der Kunst trat im 17. Jahrhunderte ein, nachdem das ganze Volk vom christlichen Geiste durchdrungen war, und die tüchtigen Studien der italienischen und deutschen Meister, von denen mehrere selbst nach Spanien kamen und einen sehr wohlthätigen Einfluß auf die dortigen Künstler ausübten, für die künstlerische Kraft eine sichere Grundlage geboten hatten. Die spanische Malerei ist daher eine spezifisch kirchliche oder katholische; die größten Maler befaßten sich fast mit lauter kirchlichen, christlichen Gegenständen, selten oder gar nicht mit antiken Darstellungen. Damit verbanden sie eine frische, freie, lebendige Auffassung des Lebens, und der herrlichen, sie umgebenden Natur. Wir können sagen, durch eine glückliche Verbindung des Realismus mit dem christlichen Spiritualismus hat die christliche Malerei in Spanien ihre höchste Blüthe und Stufe erreicht. Die Kunst mußte aber in dem Maaße zerfallen, als das kirchliche Bewußtseyn und der christliche Geist aus dieser Nation schwanden, und die religiöse Begeisterung von den materiellen Interessen verdrängt wurde. Dies war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Fall. In Folge der Entdeckung Amerika's, des dadurch entstandenen Wohlstandes, in Folge der großen Blüthe des Staates durch Industrie, Schifffahrt, Handel und Kolonien war der Blick eines großen Theils der Nation zu sehr auf die weltlichen Interessen gerichtet worden, allmählig wurde die materialistische Richtung die vorherrschende, und nicht ohne Grund nennt man das 17. Jahrhundert auch die Zeit des Merkantilsystems. Die Wirkungen dieses Strebens nach irdischem Gewinn, Reichthum und Glanz auf die Kunst konnten nicht ausbleiben. Die religiöse Begeisterung verschwand und die Kunst strebte ebenfalls nach Gewinn; die Künstler sahen nicht mehr so fast auf eigentlichen Kunstwerth, und strebten nicht nach hoher Vollendung ihrer Werke, sie verfielen

in Schnellmalerei und geistlosen Eklektizismus. In Madrid und Valencia traten zwar noch einige namhafte Künstler auf, wie Bartolome Carducho, Tristan, Escalante, Coello, Ribalta und Palomino; eigentliche Schulen in unserm Sinne bestanden aber nicht mehr; diese Künstler waren mehr oder weniger Eklektiker, und suchten durch Aneignung der Vorzüge der italienischen Meister, und besonders durch zarte Ausbildung des Kolorits nach Art der venetianischen Schule zu glänzen und ihre Bilder anziehend zu machen.

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts gewinnen daher die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmäßige Schnellmalerei war das Hauptziel, nach dem die spanischen Künstler dieser Zeit strebten. Sehr verderblich wirkte auf sie auch das Beispiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den lezten Jahren dieses Jahrhunderts nach Spanien kam und durch seine glänzende, nur auf Effekt berechnete Manier Alles zur Nachahmung hinriß. Im 18. Jahrhundert trat Mengs auf und suchte durch Empfehlung des Studiums der Antike dem Mechanismus und der Oberflächlichkeit entgegen zu arbeiten, aber seine eklektische Richtung war nicht im Stande, der spanischen Kunst neues Leben einzuhauchen und zu neuer Blüthe zu verhelfen. Die spanischen Uebersezungen der irreligiösen, materialistischen Schriften der Franzosen mußten ebenfalls ihre Früchte tragen. Der Liberalismus und Unglaube erhob immer stolzer sein Haupt; der kirchliche Glaube und das Christenthum wurden vielfach verachtet und verspottet, und dieser böse Geist machte seiner Wuth in Zerstörung von Klöstern und Ermordung von Priestern und Mönchen Luft. Im 19. Jahrhundert sehen wir Spanien von Kämpfen zerrissen, das Nationalbewußtseyn von Tag zu Tag daselbst schwinden, die kirchlichen Verhältnisse immer trüber sich gestalten. Endlich stürzte Ferdinand VII., nachdem das Land schon durch den spanischen Erbfolgekrieg, durch die Dynastie der Bourbonen und die Napoleonischen Kriege sehr erschöpft war, das durch Parteiwuth zerrissene Land durch Aufhebung des salischen Gesezes in einen neuen Kampf, durch den das einst so herrliche und glückliche Spanien in furchtbarem Bürgerkriege verheert wurde. Daß die christliche Kunst unter

solchen traurigen Verhältnissen keine gute Pflege fand und tief sinken mußte, werden wir begreiflich finden. Soll sie aber in diesem Lande zu neuer Blüthe gelangen, so muß vor Allem das ausgestreute Gift des Unglaubens weggeschafft, und das gesunkene Nationalbewußtsein wieder gehoben werden. Dies wird aber nur der mächtige, neubelebende Geist des Christenthums und die Kirche, in welcher derselbe lebt, zu Stande bringen können. —

F.

Christliche Malerei in Frankreich.

In den frühern Jahrhunderten des Mittelalters durchlief die christliche Malerei in Frankreich fast denselben Entwicklungsgang, wie die Malerei in Deutschland. Einen bedeutsamen Aufschwung nahm besonders zur Zeit der Karolinger die Miniaturmalerei, welche sehr häufig zur Bücherzierde angewandt wurde. Zahlreiche Denkmäler dieser Kunstgattung finden sich aus dieser Zeit und den folgenden Jahrhunderten auf der Bibliothek zu Paris; sie tragen meistens den Stempel des byzantinischen Styls. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts herrscht in ihnen der germanische Styl vor. Es fehlt ihnen zwar die höhere künstlerische Ausbildung, sie sind aber doch meistens mit einer eigenthümlichen Zierlichkeit ausgeführt. Der Erwähnung werth sind aus dieser Zeit die Bilder eines dreibändigen Werkes in der Pariser Bibliothek, welches das Leben des heiligen Dionysius enthält. Seit Klemens V. residirten die Päbste 70 Jahre zu Avignon, und ihr Aufenthalt zog viele nicht unbedeutende Künstler an den päbstlichen Hof. Die Folge war, daß die Kunst, welche bisher, wenn auch im Allgemeinen etwas steif und unbeholfen, doch natur- und volksgemäß war, zu sehr von dem italienischen Geschmacke beherrscht wurde. Hauptsächlich waren es der König Karl V., der Herzog Johann von Berry, Philipp der Kühne, Herzog von Burgund, und Franz I., welche der französischen Kunst eine ganz andere Richtung gaben. Sie rißen dieselbe aus den Fugen der Nationalität, indem sie die italienische Kunst nach Frankreich zu

verpflanzen bemüht waren. Nach und nach wurde der Einfluß der italienischen Malerei auf die französische so überwiegend, daß sie zulezt die unabhängige und selbstständige Entwicklung der eigenthümlichen nationalen Geistesart in der Kunst unterbrach, ja die französische Kunst noch heutzutage in ihrer organischen, volksthümlichen Ausbildung stört. Selbst die ausgezeichneten französischen Künstler der damaligen Zeit, Goujon, Pilon, Delorme, Cousin, hatten nichts Angelegentlicheres zu thun, als bei den Italienern in die Schule zu gehen, und sich ihren Styl und ihre Manier anzueignen. Franz I., dieser große Kunstfreund, beschäftigte meist italienische Künstler und berief sie aus Italien, wie z. B. den Leonardo da Vinci, der in Frankreich sein Leben beschloß, und Andrea del Sarto. Dieser italienische Geschmack blieb bis auf Ludwig XIV. in Frankreich der vorherrschende. Wir müssen hier freilich bemerken, daß die Franzosen ein reflektirendes, abstrahirendes Volk sind, und daß dieser Trieb zum abstrakten, formell konsequenten Handeln und Denken sich nicht gut mit der Poesie, Malerei und der Kunst überhaupt verträgt. Dies mag denn auch Kunstfreunde, wie Franz I., veranlaßt haben, italienische Meister in das Land zu rufen, durch sie die einheimischen Künstler anzuregen und zu begeistern und die Kunst zu fördern. Die ganze Schule von Fontainebleau, welche in der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühte, und den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen dieser Zeit ausmachte, ist im Grunde genommen, nichts als eine italienische Kolonie in fremdem Lande, wo die spätern französischen Künstler ihre erste Bildung empfingen. Selbst Corneille, Clouet, Cousin und Freminet, welche eine ziemliche Selbstständigkeit in ihren Werken verrathen, waren von italienischem Einflusse nicht frei. Nur zwei Künstler aus dem Ende des 16ten und Anfange des 17. Jahrhunderts stehen den Italienern in eigenthümlicher Selbstständigkeit und Abgeschlossenheit gegenüber, Simon Vouet und Nikolaus Poussin.

Simon Vouet wurde im Jahre 1582 zu Paris geboren, kam in früher Jugend nach London und malte daselbst mehrere Porträts, welche großen Beifall fanden. Später begab er sich nach Venedig und suchte sich die Färbung dieser Schule anzueignen.

Dies gelang ihm auch wirklich dergestalt, daß seine Werke nicht selten für die des Paul Veronese gehalten wurden. Im Jahre 1614 ging er nach Rom und studirte mit großem Fleiße die Werke Michelangelos und Caravaggios, ohne jedoch die Gründlichkeit der Zeichnung und die strenge Charakteristik dieser Meister zu erreichen. Er begnügte sich, mit ungemeiner Leichtigkeit schöne Massen hinzuzaubern, und durch einen gewissen Nimbus das Auge zu bestechen, welches aber bei näherer Betrachtung bald die Täuschung entdeckte. Immerhin ist er eine neue Erscheinung unter den französischen Künstlern, und ist derjenige unter ihnen, der sich nicht blos mit einem mechanischen Nachbilden der italienischen Muster begnügte, sondern mit Energie ein anerkennenswerthes Streben nach Selbstständigkeit in der französischen Kunst eingeleitet hat. Dies Verdienst gebührt ihm vom historischen Standpunkte aus, abgesehen von den Mängeln, welche seinen Zeitgenossen in noch höherm Grade als ihm anklebten, da sie die Zeichnung sehr vernachläßigten, die Natur unberücksichtigt ließen und ihren Bildern häufig selbst in der Färbung Kraft und Harmonie fehlen. Zu seinen Hauptwerken gehören: „seine Versuchung des heiligen Antonius, die Marter des heiligen Eustachius, eine Madonna als Beschüzerin des Jesuitenordens und ein in Dresden befindliches großes Bild, das den heiligen Ludwig darstellt, wie ein schwebender Engel eine Lorbeerkrone über seinem Haupte hält." In Folge der vielen Aufträge, womit ihn Kirchen, Klöster, der Adel und besonders der Kardinal Richelieu überhäuften, sank er endlich zu einem manierirten Schnellmaler herab, der zulezt nur mehr Skizzen entwarf, welche er durch seine Schüler, unter denen le Brun, Eustache le Sueur, Mignard und Perrier sich befanden, ausführen ließ. Im Jahre 1641 starb er in seiner Vaterstadt. —

Der Zweite, welcher eine Ausnahme von dem allgemeinen Streben der Zeit machte, ist Nikolaus Poussin (1594—1665). Seinen ersten Unterricht genoß er bei Varin; in seinem achtzehnten Jahre ging er nach Paris und besuchte die Schulen von Jouvenet, Elle und l'Allemand, gewann aber wenig Nuzen aus ihrem Unterricht und zog es vor, nach Raphael und Giulio Romano zu zeichnen. Auch mit dem Malen machte er den

Anfang und fertigte für die Jesuitenschüler zu Lyon in acht Tagen sechs Bilder mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Ignatius und Franz Xaver. Im Jahre 1624 begab er sich mit Marino nach Rom, vollendete daselbst seine Studien und hielt sich dort den größten Theil seines Lebens auf. Die klassische Welt des Alterthums wirkte mächtig auf seinen Sinn; er gab sich daher fast ausschließlich dem Studium der Antike hin, und dies begründete hauptsächlich die Entwicklung seines Styls. Auch seine Zeitgenossen vernachläßigten dieses Studium nicht, aber sie betrachteten es mehr als eines der verschiedenartigen Mittel zur freiern, künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen drang tiefer in den Geist des Alterthums ein und suchte aus dieser tiefern Anschauung und Erfassung der antiken Welt seine Werke zu bilden. Die Handlung spricht sich daher klar in seinen Bildern aus; es herrscht in ihnen eine geistreich dramatische Entwicklung der dargestellten Vorgänge, die alle Personen ins Interesse der Handlung verflicht. Alles Müßige einer leeren Schaustellung ist vermieden. Sein tiefer Geist hat den Gegenstand nach allen Seiten durchdrungen, und die Folge davon ist eine überraschende Naturwahrheit in seinen Darstellungen. Man bemerkt aber in seinen Werken zu sehr den Prunk mit antiquarischer Gelehrsamkeit und die einseitige, kalte Verstandesthätigkeit, fühlt sich nicht angezogen, sondern bleibt kalt und vermißt unbefangenes, naives Gefühl, das durch sein Gelehrtthun fast ganz verdrängt wird. Besonders störend wirkt die Nachahmung der Antike und dies Gelehrtthun in Darstellungen der heiligen Geschichte, in welchen er der nüchternen historischen Wahrheit oft jene höhere, innere Wahrheit zum Opfer bringt, die auf dem Boden der Tradition beruht. Die Köpfe seiner Heiligen sind kalt nach dem antiken Schema und schwächen das Interesse. Er wurde bei seinen Lebzeiten weit mehr in Italien als in Frankreich geschätzt, wo seine Werke zu ernst und geistreich erschienen und die Sinne zu wenig befriedigten. Mit Rücksicht auf seine Zeit sind aber seine Vorzüge und Verdienste nicht gering anzuschlagen; namentlich ist er als Vorläufer jener Künstler zu betrachten, welche im 18. Jahrhundert mit Entschiedenheit die Bahn des klassischen Alterthums einschlugen. Eine hohe Stelle nimmt er auch im Fache der

Landschaft ein. Waagen erkennt seinen hochpoetischen Sinn in Auffassung der Landschaft an und sagt, daß ihm idyllische, bald ruhige, bald leise, wehmüthige Beziehungen menschlicher Figuren am besten gelungen seien. Seine bedeutendste Arbeit sind acht Cartons mit Darstellungen aus dem alten Testamente als Vorbilder zu Tapeten. Für den Kardinal Richelieu malte er „den Moses im feurigen Busche", und für die Kapelle des Schlosses St. Germain „das heilige Abendmahl". Seine meisten Bilder entstanden zu Rom, wo er vom Jahre 1643 ununterbrochen bis zu seinem Tode arbeitete, und in Zurückgezogenheit und Stille lebte; dieselben sind aber in verschiedenen Galerien zerstreut. In München sind fünf Gemälde, die zu seinen schönsten gehören, zu sehen, nemlich: „die Anbetung der Hirten, die Grablegung Christi, der heilige Norbert, wie er von Maria das Ordenskleid empfängt, und das Porträt des Künstlers." All diese Bilder zeichnen sich besonders durch die Tiefe des Ausdrucks aus. In der Galerie des Louvre zu Paris befinden sich meist antike Gegenstände von seiner Hand. —

Der bedeutendste von Vouets Schülern ist Eustache le Sueur (1617—1655). Unter der Leitung seines Meisters machte er große Fortschritte, bildete sich aber nicht nach dem Style desselben, und erreichte daher auch dessen Selbstständigkeit nicht. Auch dem Poussin steht er an Geist und energischer Auffassung und Darstellung des Lebens nach. Dagegen spricht sich in seinen Bildern der edle Raphael'sche Schönheitssinn, eine milde, eigenthümlich liebenswürdige Gemüthsstimmung aus, und dadurch wirken dieselben viel anziehender, als die würdigsten Leistungen der französischen Schule. Nach Italien selbst kam er nie, wurde aber schon frühzeitig mit den in Frankreich befindlichen Kompositionen der bedeutendsten italienischen Meister, besonders mit den Werken Raphaels, welche ihn lebhaft ergriffen, bekannt. Jene edle, reine Schönheit, welche in seinen Werken an Raphael erinnert, und das innerliche Leben in seinen Gestalten machen ihn zu einem der liebenswürdigsten französischen Maler, und erwarben ihm den Ehrentitel „französischer Raphael". Sein Hauptwerk sind die Gemälde aus dem Leben des heiligen Bruno im Museum zu Paris. Beim Anblick derselben soll sogar

sein größter Feind, der im Verdachte steht, den le Sueur aus Eifersucht vergiftet zu haben, le Brun, ausgerufen haben: „Wie schön, wie wohlbedacht, wie bewunderungswürdig!" Die Tiefe seines Gemüths offenbart sich auch in seiner „Magdalena in Betrachtung" in der Galerie zu Schleißheim, in der „Predigt des Apostels Paulus zu Ephesus" im Museum des Louvre, und am meisten in seinem „heiligen Bischof Martin von Tours, der die heilige Messe liest". Während der heiligen Handlung erhebt sich eine feurige Kugel über seinem Haupte, welche von drei Mönchen, einem Priester und einer heiligen Jungfrau gesehen wird. —

Den größten Einfluß auf die Richtung der französischen Malerei übte der Nebenbuhler le Sueurs, Charles le Brun, aus (1619—1690). Er war ebenfalls ein Schüler Vouets, studirte in Fontainebleau die italienischen Vorbilder und die Antike, kam später selbst nach Italien und ahmte besonders den Raphael und die Caracci nach. Er war ein Mann von großem Talent, reicher Phantasie und leichter Darstellungsgabe. Er hatte die künstlerischen Unternehmungen Ludwigs XIV. zu leiten, und beherrschte die Kunst mit demselben Despotismus, wie jener den Staat. „L'état c'est moi" war das Princip Ludwigs XIV. Nicht das Wohl des Staats, die Ehre Gottes, oder irgend eine höhere Idee leitete ihn bei all seinen Unternehmungen und Handlungen. Er glaubte, er sei nicht wegen des Staates, sondern der Staat sei seinetwegen da. Alles mußte daher zur Verherrlichung seines absoluten Ichs beitragen. Nicht blos berühmte Minister, wie Mazarin, Colbert und Louvais, nicht blos ausgezeichnete Feldherrn wie Condé, Turenne, Luxembourg, Catinat, Vandôme, auch die Kunst und Wissenschaft sollte seinen Namen und seine Regierung verherrlichen und unsterblich machen. Kein Mittel durfte unterlassen werden, um den äußern Glanz zu erhöhen. Es genügte ihm nicht, daß Dichter wie Corneille, Racine, Molière, Bayle, Boileau, Kanzelredner wie Bourdaloue, Bossuet, Saurin und Massillon den Ruhm seiner Regierung vergrößerten und seine Zeit das goldene Zeitalter der französischen Literatur und Sprache genannt wurde; auch die Kunst sollte unabhängig von fremdem Einfluß dastehen und die Größe seines Namens erhöhen. Es wurde zu dem Zwecke im Jahre 1648 eine Akademie der

Künste von ihm gegründet, und von da an datirt die eigentliche französische Schule. Die Kunst wurde dadurch in die komplizirte Verwaltungsmaschine des absoluten Königthums und seinen geistlosen Mechanismus hineingezogen und zur Funktion eines höchst untergeordneten Organs herabgewürdigt. Diese Akademie, in welcher den Künstlern eine bestimmte Richtung gegeben wurde, hat der Kunst weit mehr geschadet als genüzt. Ein wahres Zwangssystem herrschte daselbst. Der Hof ließ kein tiefes, individuelles Gefühl, und die Akademie oder ihr Haupt le Brun kein selbstständiges, aus sich selbst gebildetes Talent aufkommen. Der Geist entwich so nach und nach, und nur eine todte, künstlerische Form blieb zurück. Die Kunst verlor jede religiöse und volksthümliche Bedeutung und diente fortan nur mehr dem Luxus und den Launen der Großen und Mächtigen. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Werken le Bruns. Die Darstellungen, welche zu seinen besten und umfassendsten gehören, z. B. die Alexanders-Schlachten (Alexanders Einzug in Babylon, die Schlacht bei Arbela, der Uebergang über den Granikus, Niederlage des Porus), seine Geschichte der ehernen Schlange, seine heilige Magdalena und die Marter des heiligen Stephanus haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, entbehren des Geistes, des tiefern Gefühls und der Klarheit, und dienen nur dazu, jene theatralische, für die Epoche der damaligen französischen Geschichte so charakteristische Scheingröße zur künstlerischen Ausbildung zu bringen. Häufig kehren daher in le Bruns und anderer Künstler Werken stereotyp gewordene Gebärden wieder; sie fallen in Allgemeinheit, Einförmigkeit, Leere und theatralische Uebertreibung. Von le Brun bis David und Delaroche hat die französische Schule keinen entschiedenen Originalcharakter mehr aufzuweisen. Wie unter Franz I. die Florentiner und Sieneser aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so wurden von nun an die spätern Venetianer, die Bologneser Caracci und die Neapolitaner zu Vorbildern genommen. Ein höchst seichter Eklektizismus trat ein, welcher die verschiedenen Theile der Kunst, Zeichnung, Komposition, Färbung, Gesammthaltung zwar in einem achtbaren Grade vereinigte, aber keinen derselben zur höchsten Vollkommenheit steigerte. Im 18. Jahrhundert ließen sich die französischen

Maler immer mehr durch den verdorbenen Hof, Weiber, Paris und die Akademie beherrschen. Die Kunst verfiel ins Abgeschmackte, Süßliche und sank sogar zur Dienerin aller frivolen Tendenzen der Zeit herab. Natürlich mußte so die französische Schule der kläglichsten Ausartung und dem tiefsten Verfall entgegengehen. Schon die Politik Ludwigs XIV. kann, wer möchte dies bestreiten? in keiner Weise eine christliche genannt werden, und hat der innern moralischen und religiösen Auflösung des Reiches unter den schwächern Nachfolgern kräftig vorgearbeitet und diese selbst eingeleitet. Die Gefahr der Vernichtung des christlichen Glaubens und des gänzlichen Umsturzes von Kirche und Staat ward bei der Ausgelassenheit und Sittenlosigkeit des Hofes und der höhern Klassen und der ungläubigen Richtung der Encyklopädisten immer drohender. Der antichristliche Deismus ging von England aus, wo Locke, Hume und Shaftesbury wirkten, kam von da nach Frankreich und fand einen sehr fruchtbaren Boden. Montesquieu führte in seinen persischen Briefen einen nach Frankreich gekommenen Perser auf, der sich über die kirchlichen Verhältnisse spottend erklärte. Bayle spottete über die christliche Religion und behauptete, daß die menschliche Gesellschaft auch ohne Religion wohl bestehen könne. Der Wahlspruch der Encyklopädisten war: „Ecrasez l'infame!" d. h.: vernichtet die christliche Religion oder Kirche. Voltaire, Condorcet, d'Alembert, Helvetius, Diderot und Andere hatten sich verschworen, ihr Leben zum Sturze des Christenthums und aller positiven Religionen anzuwenden. Diderot behauptete, daß erst dann die guten, glücklichen Zeiten kommen werden, wenn der lezte König am Darme des lezten Pfaffen aufgehängt sein werde. Wirkten die Encyklopädisten mehr auf die höhern Klassen der Gesellschaft, so ging das Bestreben Rousseaus dahin, die niedern Schichten des Volkes zu entchristlichen und zu vergiften. Wundern wir uns darum nicht mehr, daß endlich die schreckliche Zeit der Revolution hereinbrach, alles Bestehende in Kirche und Staat umstürzte, das Königthum abgeschafft, der unglückliche Ludwig XVI. und seine Gemahlin hingerichtet, die christliche Religion durch den Willen des souveränen Volkes aufgehoben und eine Hure als Repräsentantin der Göttin der Vernunft auf einem Altare

verehrt wurde. Dieser Umwälzung in Kirche und Staat entsprach auch eine Revolution auf dem Gebiete der Kunst; sie brach ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts aus; an der Spize stand Jacques Louis David (1748—1825). Seit Franz I. verließen die Künstler in Frankreich immer mehr das religiöse und nationale Element, welches die unerläßlichen Bedingungen des Gedeihens der Kunst sind; sie ahmten zuerst die Italiener eklektisch nach und beschäftigten sich in der Zopf- und Perückenperiode des 18. Jahrhunderts fast nur mit Porträt- und Genremalerei. Endlich suchte David dem traurigen Verfall der Kunst dadurch zu begegnen und dieselbe neuzubeleben, daß er die französische Schule in die reine Bahn des klassischen Alterthums zurücklenkte. Als David auftrat, war das Streben allgemein, keine religiösen Gegenstände darzustellen; die Natur hatte man ebenfalls verlassen; der Geschmack folgte keiner Regel, die Laune spielte die Hauptrolle. Sein Hauptstreben ging deßhalb dahin, den schlechten Geschmack zu verdrängen, der Malerei eine andere Richtung zu geben und eine neue Quelle zu zeigen, aus der die Künstler fortan schöpfen sollten. Er hatte schon in Rom großen Fleiß auf das Studium des klassischen Alterthums verwandt und sichs zur Aufgabe gemacht, nach dem Beispiele der Alten durch eine freie und kräftige Nachahmung einer edeln, gewählten Natur seiner Kunst Würde und Erhabenheit zu verleihen. Es war ihm besonders daran gelegen, edle Charaktere und schöne Formen darzustellen. Jene glaubte er in der Geschichte der Griechen und Römer, diese in ihren Bildwerken, die uns von ihnen übrig geblieben sind, zu finden. Im Jahre 1780 trat er mit seinem „blinden Belisar" hervor; der blinde Held sizt am Eingange eines Thores und hat zwischen den Beinen einen Knaben, der einen Helm in die Höhe hält, um Almosen zu empfangen. Noch größer wurde die Begeisterung für David, als seine „Andromache, welche den Hektor beweint", der Eid der Horatier und Curiatier, Brutus nach der Hinrichtung seiner Söhne, Paris und Helena und der Tod des Sokrates" erschienen. Beim Ausbruch der französischen Revolution betheiligte er sich aufs Eifrigste daran, malte in den neunziger Jahren fast lauter Revolutionsscenen, zum Beispiel den Tod Marats, und

übernahm die Dekorationen bei den großen Volksfesten. Nach dem Sturze Robespierres wurde er ins Gefängniß geworfen, und hier malte er seinen „Sabinerraub". Unter der Herrschaft Napoleons diente seine Hand der Verherrlichung dieses Gewaltigen, und dieser fühlte sich durch Gemälde wie seine Kaiserkrönung geschmeichelt, daß seine Thaten durch einen geschickten Maler der Nachwelt überliefert und gleichsam verewigt wurden. Er wurde daher erster Hofmaler des Kaisers und weihte fortan seine Kraft und Kunst den glorreichen Ereignissen des Reiches und des Kaisers. Nach dem Sturze Napoleons und der Rückkehr der Bourbonen wurde er verbannt und wählte Brüssel zu seinem Aufenthaltsorte, wo er auch sein Leben beschloß. Die Zahl seiner Schüler war groß; seine bedeutendsten waren Drouais, Girodet, Gerard, Fabre, Ingres, Drolling. David drang bei ihnen hauptsächlich auf strenge Zeichnung, empfahl ihnen die Nachahmung der Antike, das Studium des Nackten und genaue Beobachtung des Kostüms. Allein was wurde dadurch gewonnen? Man sehe die Werke Davids und der berühmtesten Klassiker an, welche Unfruchtbarkeit und frostige Kälte zeigt sich nicht in ihren immer wiederkehrenden griechischen und römischen Figuren, welche Einförmigkeit, welches deklamatorische Pathos! Ihre Bilder lassen kalt, sind frostig und ohne Naturwahrheit, nur auf theatralischen Effekt berechnet. Die Zeichnung in Davids Bildern ist zwar strengrichtig und sorgfältig durchgebildet, auch sein würdevoller Styl verdient alle Anerkennung; aber er begriff von der Antike nur die äußere, abgelebte Form, verkannte die lebendige Fülle und entwarf mit seinem abstrahirenden Verstande eine wahrhaft drakonische Gesezgebung für die Kunst. Ihm und seiner Schule war die schöne Form Alles; ihr Grundprincip, von dem sie ausgingen, war die Nachahmung der Antike; das Hauptziel, nach welchem sie strebten, dem abstrakten Begriff von Schönheit so nahe als möglich zu kommen; die Hauptsache war die Formgebung und Zeichnung. Die Grundsäze der David'schen Schule verbreiteten sich schnell in Frankreich, Spanien, in Italien und den Niederlanden, und fanden großen Anklang. Bei mehrern seiner Schüler artete aber das ausschließliche Studium der Antike in Fadheit, Ziererei und überladenen Puz aus; ihre Bilder sind

höchst widerwärtig und nur darauf berechnet, den Sinnen zu schmeicheln. Das Theatralische und Uebertriebene in Stellung und Gebärden ist überhaupt das charakteristische Merkmal dieser Schule.

Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Um das manierirte, übertriebene, theatralische Wesen zu vermeiden und zu beseitigen, wandte man sich der Auffassung der unmittelbaren Natur zu, erstrebte Wahrheit und Natürlichkeit und zeigte eine große Vorliebe für Behandlung mittelalterlicher Stoffe, welche die klassische Schule als barbarischen Unfug verworfen hatte. Die Klassiker gaben daher ihren Gegnern den Namen „Romantiker". Richard und Delacroix wandten sich den Verhältnissen des Mittelalters zu und suchten das romantische Leben in ansprechenden Bildern zu veranschaulichen. Auch Horace Vernet, der anfangs in der David'schen Richtung befangen war, kündigte allmählig dieser Schule und der Herrschaft der Antike den Gehorsam auf, bildete sich einen neuen Styl, griff mit aller Schärfe ins Leben ein, und deßhalb erscheinen seine Figuren individueller und charaktervoller, ergreifen das Gefühl und reißen den Beschauer hin. Seine Richtung könnte man eine romantisch-realistische nennen. Mit besonderer Vorliebe kultivirte Delaroche das romantische Genre; dies zeigen seine Werke: „die Bartholomäusnacht, Cromwell, die Hinrichtung der Jeanne Gray," und andere. Auch Ingres suchte sich durch tieferes Studium der großen italienischen Meister im Gegensaz zur David'schen Richtung einen edlern Styl anzueignen. Ueberhaupt gibt es heutzutage wenige Maler mehr, welche nicht aus der David'schen Schule ausgetreten wären, und sich der neuen romantischen Richtung angeschlossen haben. Bis zur Julirevolution lebten die Klassiker und Romantiker in friedlicher, brüderlicher Anarchie beisammen. Seit dem Jahre 1830 aber neigt sich die Kunst entschieden auf die romantische Seite. Manche Sanguiniker haben von dieser Revolution eine plözliche Wiedergeburt der Kunst erwartet, und geglaubt, sie sei schon da. Allein wahre Kunstwerke hervorzubringen ist weder die Revolution noch Reaktion im Stande. Wenn alle Principien mit einemmale umgekehrt werden, so kann nicht gleich auf der Stelle Etwas Vollendetes zum Vorschein kommen. Das wahre Kunstwerk

entsteht nicht in der Hize des Kampfes und nicht im blinden Eifer der Reaktion; es will und braucht Ruhe, eine stille Zeit der Betrachtung und Beschauung, es gedeiht nur in einem stillen Gemüthe. Eine neue Richtung der Kunst hat allerdings in Frankreich begonnen; sie trägt aber mit Unrecht den Namen „die romantische". Die Romantiker gönnen zwar dem Mittelalter und seiner Geschichte in ihren Werken eine Stelle und weichen hierin von den Klassikern wesentlich ab, welche alle Kunsttraditionen des Mittelalters unbedingt verachteten. Allein ihre Kenntniß des Mittelalters ist zu beschränkt und oberflächlich; andererseits beachten sie auch das klassische Alterthum, und das Mittelalter bildet nicht den ausschließlichen oder nur überwiegenden Theil des geistigen Gebiets dieser Schule, so daß sich mit Recht darauf eine Benennung gründen ließe. Die jezige Schule verdient vielmehr die des ästhetischen Liberalismus genannt zu werden. Es wird kein gemeinsames Princip befolgt, es herrscht keine geistige Einheit unter den Künstlern, sie sind nur darin einig, daß sie jede erkünstelte, konventionelle, beschränkende, formelle Einheit verwerfen. Jede Individualität darf sich frei nach der Eigenthümlichkeit ihres Wesens entwickeln und sich auf dem ganzen geistigen Gebiete der Zeit mit Willkür bewegen. Es ist Jedem gestattet, Vorgänge aus der heiligen oder Profangeschichte, Allegorien, mythologische Gegenstände, die gemeine Wirklichkeit und das Alltagsleben, kurz, Alles, was an Gestalten, Körpern und Geistern, Begebenheiten und Ansichten zwischen Himmel und Erde vorhanden ist, nach seiner Individualität aufzufassen, es nach Kräften zu bewältigen und künstlerisch zu reproduciren. Jeder folgt seinem eigenen Zuge; Einige wollen Großartiges, was bleibenden Werth hat, schaffen; Viele arbeiten nur für die Wirkungen des Tages und verzichten auf dauernden, nachhaltigen Werth. Die Einen studiren nach florentinischen, Andere nach venetianischen, wieder Andere nach römischen oder niederländischen Meistern; der Eine sieht mehr auf correcte Zeichnung, ein Anderer auf schöne Haltung, ein Dritter auf glänzende Farben, ein Vierter nur auf den Effekt. Es herrscht ein wahrer Wirrwarr, eine totale Anarchie, ein unsicheres Umhertappen in der Wahl und Ausführung der Gegenstände. An die Heiligen

des Himmels, überhaupt an religiöse Gegenstände wagen sich nur Jene, welche des Absazes sicher sind. Die Kirche, von jeher die Mutter und Pflegerin der Kunst, ist arm und kann der Noth der Malerei nicht zu Hülfe kommen. Die Götter des Olymps und die alten Griechen und Römer erregen Langweile und Gähnen. Das 19. Jahrhundert, die Eisenbahn- und Dampfperiode eignet sich nicht zur Darstellung galanter Schäferscenen; diese paßten mehr für die Zopfperiode des vorigen Jahrhunderts. Ueberall in der ganzen äußern Erscheinung des Lebens bietet sich Nichts als Unnatur, Geschmacklosigkeit und Häßlichkeit, so daß der Maler von der ihn umgebenden Wirklichkeit absehen und aus seiner Phantasie schaffen muß. In den neuesten Tagen hat zwar die französische Kunst in manchen Zweigen, z. B. in der Landschaft, in Schlacht- und Seestücken, im Genre und Porträt, wenn auch nicht Grandioses, so doch immerhin leidlich Tüchtiges hervorgebracht. Dagegen sank die religiöse Malerei auf eine beklagenswerthe Weise immer tiefer, was zum Theil seinen Grund, wie schon angedeutet wurde, in der Verarmung der Kirche haben mag, welche die Kunst nicht unterstüzen kann. Der Hauptgrund aber liegt in den religiösen Verhältnissen Frankreichs. Die Regierung that in den vierziger Jahren Vieles, um die religiöse Malerei zu heben, und auch manche Privatpersonen ließen sichs angelegen sein, Altarblätter, Heiligenbilder und dergleichen fertigen zu lassen. Allein die Resultate waren nicht entsprechend, ja sind kaum der Erwähnung werth. Es fehlt den Künstlern der tiefere Sinn für die Bedeutung der kirchlichen Aufgaben und die religiöse Begeisterung, das Lebensprincip der Kunst. Die französischen Künstler participiren an den Gebrechen und Verhältnissen der Zeit und ihres Volkes, und können sich den Einflüssen des modernen Christenthums nicht entziehen. Die meisten von ihnen behandeln daher christliche Gegenstände in ihren Gemälden auf ähnliche Weise, wie die neuen Philosophen die christliche Religion in ihren Büchern. Das Christenthum ist für sie eine Art Mythologie geworden, welche der Kunst schon lange den Stoff zu symbolischen und allegorischen Darstellungen geliefert hat. Es zeigt sich zwar in neuester Zeit wieder etwas größerer religiöser Eifer unter den französischen Malern, und wenn er

andauert, wäre es nicht unmöglich, daß im Verfluß von wenigen Jahren die Bibel und christliche Legenden auf dieselbe Weise zum Lieblingsterte der französischen Kunst erhoben würden, wie vor einigen Decennien Homer und mythologische Fabeln.

Die jezige religiöse Malerei in Frankreich ist ein wahres, ächtes Kind des herrschenden Zeitgeistes. Die modernen französischen Dichter sind großentheils lauter Neubekehrte. Sie haben die Eitelkeit und Trostlosigkeit einer ungläubigen Philosophie eingesehen und ihr den Abschied gegeben; sie seufzen, beten und schlagen an ihre Brust; ihr geistiges Leben ist eine fortwährende Buße und Kasteiung; sie bringen dem Herrn Lob- und Dankgesänge dar und singen fromme Lieder; sie erzittern bei den Schwingungen der Glocke, die zum Morgen- und Abendgebete läutet, und ihre Pulse schlagen stärker beim Anblick einer Dorfkirchthurmspize. Aber um ächte, wahre katholische Christen zu sein, fehlt ihnen Nichts als der fromme Glaube und seine Werke. Man nennt deßungeachtet ihre Poesie eine christliche; ob sie es wirklich ist, ist eine andere Frage. — Nächst diesen Dichtern machen auch die jungen Philosophen Anspruch aufs Christenthum, auch sie wollen christliche Philosophen sein. Sie theilen sich in mehrere Kategorien. Es gibt schlechtweg Mystiker, welche vermöge anhaltender Selbstbeschauung, wie die türkischen Mönche durch ewiges Anschauen ihrer Nasenspize, die Ueberzeugung gewonnen haben, daß ihr Inneres leer sei, und nun ihre Tage damit hinbringen, die dunkeln Tiefen ihrer leeren Seele zu ergründen. Alle irdischen Dinge, welche sie in diesen Abgrund werfen, zerrinnen wie im Fasse der Danaiden, woraus sie ganz einfach den Schluß ziehen, daß nur himmlische Gegenstände fähig sind, ihn auszufüllen. Die Anhänger dieser kontemplativen Sekte haben zwar religiöse Gesinnungen, aber keine Religion; sie träumen, zweifeln, räsonniren und mystifiziren, hüten sich aber, einen Schluß zu ziehen. Einige von diesen mystischen und mysteriösen Denkern verlieren über ihren Subtilitäten und Grübeleien den Verstand; die meisten jedoch befinden sich sehr wohl dabei. Den christlichen Mystikern gegenüber stehen die christlichen Politiker, welche in zwei abgesonderte Klassen zerfallen. Die Einen gehen davon aus, daß Christus den Menschen Freiheit, Gleichheit und

Bruderliebe gepredigt und für das Volk sein Leben am Kreuze hingegeben hat; sie betrachten den Erlöser als den Vorläufer der französischen Revolution, als den eigentlichen Gründer und Stifter des demokratischen Princips und der Volkssouveränität; sie muthmaßen sogar, daß Robespierre nichts weiter, als ein zweiter Heiland gewesen ist, der dem ersten in jeder Hinsicht an die Seite gestellt werden könne. Diese Einschmuggelung und neue Begründung demokratischer Ideen auf Golgatha wollen sie durch die ganze Geschichte der katholischen Kirche beweisen, welche, wie sie sagen, nichts als eine weitere Entwicklung derselben Ideen ist. Denn das Princip der katholischen Kirche sei die unbedingte Gleichheit, das Mittel zur Erreichung derselben die allgemeine Wahlfähigkeit und Wählbarkeit, der höchste Zweck das Wohl Aller. Der Chorführer dieser christlichen Politiker ist Buchez, welcher in der katholischen Religion eine neue Quelle des socialen Fortschritts zu finden glaubt; man brauche, meint er, nur die Priester, die kirchlichen Dogmen und den äußern Kultus wegzulassen, so habe man aus der alten Religion eine ganz neue geschaffen. Diese Art historisch-politischen Christenthums scheint an Bedeutung gewinnen zu wollen. Ein Ausfluß dieser Ideen ist offenbar jenes Gemälde, das den Heiland Arm in Arm mit der Freiheitsgöttin darstellt; die Göttin trägt eine phrygische Müze und hält eine Weltkugel in der Hand, auf welche Christus das Wort „fraternité" eingräbt. — Eine lezte Klasse von neufranzösischen Christen sind die Christen aus Liebhaberei, oder nach der Mode. Das Christenthum ist ihnen lediglich nichts Anderes, als Geschmacks- und Modesache.

Wenn man nun bei derartigen Einflüssen auf die Kunst, die nun ein- für allemal nicht geleugnet werden können, in den Werken der neuern französischen Maler statt der Andacht und Unschuld, statt der Tiefe des Gemüths und der Frömmigkeit des Gefühls eine gewisse Gleichgültigkeit, statt der religiösen Begeisterung und charakteristischen Individualisirung der Gestalten ein Uebertreiben der Affekte durch Verzerrung der Gesichter und gespreizte Gebärden, und statt tiefer Beseelung der Köpfe, statt der Reinheit und des Seelenadels eine gefällige, schwächliche Süßigkeit und flache Empfindelei wahrnimmt, wer möchte sich

darüber wundern? Heinrich Scheffer zieht durch natürliche Einfalt und Milde in seinen Bildern an, aber auch ihm fehlt tiefe Empfindung und Wärme des Lebens. Es fehlt den im religiösen Fache arbeitenden Künstlern hauptsächlich das Durchdrungensein von der Wahrheit des Christenthums, das Leben und Weben im Geiste des Christenthums; das Christenthum hängt nur so zu sagen äußerlich an ihnen, und ist nicht in Blut und Leben übergegangen. Sie können daher nicht aus sich heraus Neues schaffen; ihr Sinn ist meistens nur auf Nachahmung, oder vielmehr auf geistlos manieristische Uebertreibung der in den Gemälden alter Meister vorgefundenen Motive gerichtet, und da sie hauptsächlich auf die Nachahmung der spätern italienischen Eklektiker, Naturalisten und Akademiker oder ihrer ältern einheimischen Meister ausgehen, die nicht frei von Affektirtheit sind, so arten sie bei dem Mangel an Naturgefühl und Farbensinn in seelen- und geschmacklose Effekt- und Dekorationsmaler aus, und erreichen den höchsten Grad von Willkür, Unwahrheit und Geziertheit. Den neuern französischen Malern fehlt der christliche Geist, und ihren Gemälden der rechte Ausdruck, die Seele. Man betrachte einmal Bilder von Boissy d'Anglas, de Pujol's Nehemias Rückkehr nach Jerusalem, die Gesandten Gottes von Broc, Heinrichs IV. Uebertritt zur katholischen Kirche von Rouget, und man wird zugestehen, daß diese Künstler mehr durch technische Ausführung und Vollendung den Sinnen gefallen, als zum Geist und Herzen sprechen wollen. Eine Regeneration der Kunst thut daher in Frankreich sehr Noth. Wir verstehen aber unter dieser Regeneration jene Wiedergeburt, die zu den unwandelbaren Principien zurückkehrt, die als göttliche Offenbarungen wie freundliche Sterne des Himmels ins menschliche Leben hereinleuchten. Wir sprechen nicht von einer Rückkehr in verschollene Jahrhunderte, die Zeit geht nicht zurück; nicht von der Rückkehr zum Leben einer begrabenen Generation, sondern von einer Rückkehr zu dem, was über allen Zeiten und Generationen liegt, was ewig, göttlich, unvergänglich, und eben darum das Richtmaaß aller Zeiten und Generationen ist. Diese Rückkehr ist das wahre Vorwärts im Aufwärts. Die christliche Religion, dieser unversiegbare Brunnen edler Begeisterung,

reicht dem Künstler und uns Allen die leitende Hand aus dem Labyrinthe der Zeit; sie erhebt uns zu jener klaren Weltanschauung, die unberührt von allen Stagnationen der Sündfluth das All ermißt, weil sie den Einen erkennt und das Einzelne durchdringt, weil sie vom Ganzen durchdrungen ist. Das ganze Universum ist dem christlichen Künstler eine Offenbarung des göttlichen Lebens, alles Sichtbare nur Wiederschein des Unsichtbaren, alle Erscheinungen der Natur und Geisterwelt nur Reflex der ewigen, göttlichen Ideen. Gott ist das Wesen aller Wesen, das Leben alles Lebens, der Urquell und Mittelpunkt alles Seins und Denkens, das unwandelbare Gesez aller Bewegung und Erscheinung. Alles ist von ihm, durch ihn, aus ihm, in ihm. Alles hat erst Bedeutung und wahres Sein, sofern es Ausdruck und Offenbarung des göttlichen Wesens ist.

G.

Restauration der christlichen Malerei in Deutschland im 19. Jahrhundert.

Ein flüchtiger Blick auf unsere moderne Literatur dürfte uns überzeugen, daß die Neigung im Allgemeinen sich bereits seit fünfzig Jahren dem Mittelalter zugewendet und ein bedeutender Umschwung stattgefunden hat. Diese Thatsache wird zum Theil schon bestätigt durch die seit jener Zeit erschienene, fast zahllose Menge von Ritterromanen und Ritterschauspielen, die sich auch einer besondern Gunst der Leserwelt zu erfreuen hatten. Unter unsern Schriftstellern waren es hauptsächlich Gerstenberg, Herder, Eschenburg, Göthe, Friedrich Müller, Hahn, Uhland, welche den Sinn für Romantik wieder weckten. Später traten Wackenröder, Tieck, Novalis und die beiden Schlegel auf und befestigten die bereits vorhandene Richtung. Der Grund hievon muß theils im deutschen Nationalcharakter, theils in den Zeitverhältnissen gesucht werden. Bei uns Deutschen ist das Gefühl vorherrschend; daher hat sich aus dem besonnenen Protestantismus frühe schon der Mystizismus entwickelt, und wir wollen in dieser

Hinsicht nur an Schurmann, Spener, Arndt und Zinzendorf erinnern. In unsern Tagen mußte dieser Mystizismus, die Richtung auf das Ueberirdische oder vielmehr die gänzliche Hingabe an die Welt des Ueberirdischen, Unsichtbaren, durch die Zeit befördert werden; denn sobald das poetische Element im Leben fehlt, muß die Kunst sich nothwendig an die Vergangenheit und die heiligen Traditionen halten, oder im Leben untergehen. Ueberdies war den Deutschen bei aller äußern Schmach und innern Herabwürdigung und bei aller fremden Frivolität die alte tiefe Scheu vor dem Althergebrachten und der fromme, feste Glaube an eine höhere Lenkung der Weltbegebenheiten geblieben. Dadurch erklärt sich sattsam das Flüchten aus der Zeit in die Gemüthswelt, und gerade hier hatte ja auch die altdeutsche Malerei ihre Heimath gefunden, und sie kann blos von Menschen verkannt werden, denen das Gemüth fehlt. —

Auch die katholische Kirche, die unter den Stürmen der Zeit stark gelitten hatte, ging siegreich aus denselben hervor. Mit neuer Liebe und Begeisterung gaben die Gemüther sich ihr hin, und Männer von Geist und Herz, wie Friedrich Leopold Stolberg, Friedrich Schlegel, Karl Ludwig Haller, Zacharias Werner, Adam Müller, Beckedorff, Jarcke, Phillips, Möller, Herbst und Andere fühlten sich mächtig zur katholischen Kirche hingezogen, und liehen derselben ihre Kräfte. Auch die einzelnen Disziplinen der Theologie wurden in würdevollerer Weise behandelt; der seichte Rationalismus, der den Durst aufrichtigen Forschens und Strebens nicht zu stillen vermag, trat immer mehr in den Hintergrund und wurde von dem positiven christlichen Geiste verdrängt. Einer besondern Erwähnung verdient es hier, daß durch Stolberg eine tiefere Geschichtsbetrachtung im Allgemeinen und auf dem Gebiete der Kirchengeschichte insbesondere angebahnt wurde. Ueberhaupt kam es auf dem theologischen, kirchlichen, politischen, philosophischen, historischen, sprachlichen und poetischen Gebiete zu einem merkwürdigen Durchbruch. Philosophen, Staatsmänner und Dichter wandten sich wieder nach Oben, um jene höhern, ewigen Geseze aufzufinden, ohne die keine Weisheit, keine Gerechtigkeit, keine Schönheit und Tugend hienieden besteht und blüht. Das Heilige und Ehrwürdige erhob sich wieder aus dem Schutte, unter dem es

begraben lag; immer reger und lebendiger ward allenthalben die Liebe zur christlichen Religion. Daß dieser mächtige Umschwung auch seinen Einfluß auf die Kunst und die christliche Malerei insbesondere ausüben mußte, wird man begreiflich finden. Die Kunst ist lange darniedergelegen und hat troz der Neubelebungsversuche am Ende des vorigen Jahrhunderts, die aber nicht zu dem erwünschten Resultate führten, seit dem 16. Jahrhunderte geschlafen; sie wurde am Ende sogar mediatisirt, das heißt: sie verlor ihre göttliche Reichsunmittelbarkeit und wurde irdischen Gewalten unterthan und dienstbar. Durch die Reformation trat sie aus der himmlischen Morgendämmerung des gläubig frommen Gemüthes heraus in den Tag der kalten, leblosen Spekulation und Abstraktion, und verlor allmählig den Zauber der göttlichen Originalität; im Laufe der Zeit vollendete sie den gänzlichen Abfall von Gott; sie sank zu einer künstlerischen, geistlosen Mechanik herab und wurde eine Sklavin des Zeitgeistes. Im 19. Jahrhunderte endlich ist des Meisters Ruf erklungen; die Kunst ist zu neuem Leben erwacht. Es regt sich Alles, was Hände und Füße hat; Lehrling, Geselle und Meister schreiten frisch ans Werk; nach allen Seiten hin, bei Hohen und Niedern zeigt sich eine größere Regsamkeit und Theilnahme an der Kunst; es haben sich Vereine gebildet, um die Kunst zu heben und die Künstler zu unterstüzen und zu ermuthigen. Emsig werden die Trümmer der Vorzeit gesammelt, und den Lehrlingen zum Studium, den Kunstfreunden zum Genusse geboten. Eine neue Aera für die christliche Kunst führte aber hauptsächlich der kunstliebende König Ludwig von Bayern herauf. Er gab der Religion nicht blos große, glänzend und schön ausgestattete Kirchen, den politischen Neigungen geschichtliche und persönliche Denkmale und viele und große Gemälde aus der Geschichte Deutschlands und Bayerns; er gründete auch eine große Anzahl herrlicher Sammlungen von Statuen, Gemälden, Vasen, Bronzen und Werken aller Art; er berief für all seine Werke die geistvollsten, begabtesten Künstler aus ganz Deutschland, München ward der organische Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens, und bereits blühen zwei berühmte Malerschulen, die eine zu München, die andere zu Düsseldorf. Beide Schulen schloßen sich mit mehr oder weniger Glück

an die großen italienischen und deutschen Meister des Mittelalters an, und suchten den Geist derselben theils wieder ins Leben zu rufen, theils weiter fortzuführen und zu verbreiten. Seit dem Anfange dieses Jahrhunderts thaten nemlich die deutschen Künstler die Augen auf und sahen immer deutlicher, welch ein Unterschied zwischen der Pinselfertigkeit der Kunstwerke ihrer Zeit und dem heiligen, tiefen Seelengehalte jener des 14., 15. und 16. Jahrhunderts war. Als wahre Künstlerseelen vernahmen sie den Ruf jener heiligen Werke und begannen den Kampf gegen das Profane. Und dieser schon vor mehr als vierzig Jahren begonnene Kampf wird noch zur Stunde fortgekämpft. Diese romantische Richtung, welche die christliche Malerei in Deutschland seit einigen Decennien eingeschlagen hat, wurde zwar schon scharf und bitter getadelt. Professor Vischer in Tübingen meint in seinen kritischen Gängen, der Brunnen der katholischen Kunstwelt sei durch die umbrische und florentinische Schule ausgeschöpft worden, und die Romantiker seien übel daran, wenn sie glauben, durch das Hineinstürzen in das Mittelalter und den Kirchenglauben könne der Kunst aufgeholfen werden. Er weiß nicht, ob die Münchner und Düsseldorfer Schule noch im Stadium der Lehrjahre oder im Uebergange zu den Meisterjahren sich befindet; er vergleicht die Künstler der genannten Schulen mit frühreifen, altklugen Kindern und greisenhaften Jünglingen, welche, wenn sie mit Ehren alt werden wollen, zuerst wieder jung werden müssen. Herr Vischer meint, wenn wir ihn recht verstanden haben, daß der Kunst nur dadurch aufgeholfen werden könne, daß sie eine nationale werde. Wir sind hiemit ganz einverstanden, glauben aber, daß das nationale und romantische Element sich sehr gut mit einander vertragen und sich nicht ausschließen. Die alten Griechen malten ihre Götter und Heroen, an welche sie glaubten; die Italiener und Deutschen des Mittelalters bildeten und malten, was sie glaubten und im ganzen Volke damals lebte; im 16. und 17. Jahrhunderte malte man die sinnliche Welt, das behagliche, heitere Leben, das die Völker liebten, besonders malten die Niederländer die derbe Volkslust, das behagliche Bürgerleben, für das sie eingenommen waren; die Franzosen der Revolutionszeit gingen ins klassische Alterthum zurück und malten römische und griechische

Helden. Immer und überall hatte die Kunst, wie die Geschichte nachweist, ihre Wurzeln im Volksbewußtsein, und aus dem Leben und der Geschichte des Volkes nahm sie stets ihre Stoffe. Ebenso sind auch unsere jezigen Künstler darauf hingewiesen, den Glauben, die Liebe, die Hoffnungen, kurz, Alles, was im Herzen des deutschen Volkes lebt, darzustellen. Sie werden daher nicht die kranken, ungesunden Ideen einer absterbenden Philosophie, die heimathlos und bodenlos ist, weil sie ihre Wurzeln nicht im Volke hat, welche im Gegentheil so zu sagen in der Luft schwebt, sondern vor Allem die großen, herrlichen Thaten unserer Vorfahren zu ihren Darstellungen wählen; damit ist aber die Berechtigung des romantischen Elements schon anerkannt, denn nur durch ihren christlichen Glauben und durch die christliche Religion waren unsere Vorfahren groß, und haben sie jene herrlichen Thaten ausgeführt, die wir jezt noch bewundern und anstaunen. Wir glauben daher, daß, wie für unsere politischen Zustände, ebenso auch für die Kunst nur von der christlichen Religion und der Kirche Heil zu erwarten ist. Mag man immerhin die gegenwärtige Kunstrichtung noch so sehr tadeln, wir wagen es zu behaupten, daß sie die rechte Bahn eingeschlagen hat, und daß, je mehr die Künstler vom Geiste des Christenthums sich leiten und erleuchten lassen, die Kunst um so höhere Triumphe feiern wird. Schreiten wir nun zur nähern Charakteristik der gegenwärtigen Schulen und ihrer bedeutendsten Künstler.

a. Die Münchner Schule.

Die Münchner Schule, welche ungefähr zehn Jahre älter ist, als die von Schadow gegründete Düsseldorfer, ging von der Betrachtung der Vorzüge der ältern Kunst aus, und hielt sich an Gedanken, die allein in Charakteren und Zuständen eines kräftigen, poetischen Lebens ausgedrückt werden können. Sie bearbeitete daher, nachdem auch unter der Zuchtruthe fremder Herrschaft das deutsche Nationalgefühl erwacht war, hauptsächlich nationale Gegenstände, die Heldensagen und die großen vaterländischen Geschichten des Mittelalters, wie z. B. den Faust und die Nibelungen, die Mythologie und christliche Symbolik; sie suchte die Malerei zu

einer edeln, ernsten Ausdrucksweise zurückzuführen, welche schon die französische Schule des David angestrebt, aber von falschem Pathos mißleitet, nicht erreicht hatte. Im Allgemeinen, kann man sagen, ist es in der Münchner Schule mehr das Ereigniß, die Handlung, die That, was dargestellt wird, während in Düsseldorf mehr die Situation, die Stimmung, der Affekt den Vorzug hat. In München tritt in Folge dessen die körperliche Gestalt, durch welche die Handlung geschieht, mit größerer Bestimmtheit hervor; die Düsseldorfer sehen mehr darauf, jene Aeußerungen des Lebens, die unter der körperlichen Hülle verborgen sind, zur Anschauung zu bringen. Diesen verschiedenen Auffassungsweisen gemäß hat sich denn auch die Behandlung verschieden ausgebildet. In der Münchner Kunst kommt es vorzugsweise auf bestimmte Zeichnung und plastische Ausbildung der Form an, der Schmelz der Farbe erscheint bei ihr nicht als Etwas gleich nothwendiges. Diese Künstler haben eine große Vorliebe für die Freskomalerei, und versuchen sich an ausgedehnten Räumen und großartigen Gegenständen; sie wurden dadurch in dem tiefern Studium einzelner Naturerscheinungen aufgehalten, und die Malerei konnte nicht gleich in jener feinern Weise, in jenem Zauber der Farben und Lichtentwicklung erscheinen, wie es der Oelmalerei nothwendig ist. Dagegen kann der Ausdruck tieferer Gemüthszustände, der in der Düsseldorfer Schule zunächst hervorgehoben zu werden pflegt, gerade nur durch das weichere Element der Farbe erreicht werden, und die Zeichnung erscheint bei ihr erst als zweites Bedingniß der Darstellung; daher treffen wir hier statt der Freskomalerei hauptsächlich Oelmalerei, statt großer Kompositionen einzelne Figuren oder Gruppen, statt Handlungen Zustände, statt alter Heldengedichte moderne Balladen, statt des Heroischen das Sentimentale. Zwischen beiden Schulen herrscht übrigens ein reger geistiger Verkehr, in Folge dessen sich die Gegensäze mildern und eine größere Annäherung erfolgen dürfte. Der Gründer der Münchner Schule ist der Ritter Peter von Cornelius (jezt in Berlin). Er wurde im Jahre 1787 zu Düsseldorf geboren, war der Sohn eines Malers und widmete sich ebenfalls in seiner Vaterstadt der Kunst. Mit herrlichen Anlagen ausgerüstet, war ihm der Schulzwang verhaßt, und

suchte er im Gefühle seiner eigenen Kraft und Selbstständigkeit auf dem Wege der Natur und Wahrheit das hohe Ziel der Kunst zu erreichen. Kaum zwölf Jahre alt, malte er in der Kathedralkirche zu Neuß und stellte symbolisch die Geschichte des Reiches Gottes dar. Diese Gemälde zeugen von dem großen Talente des jungen Künstlers, von der Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit, die sich keine Fesseln anlegen läßt und an keiner bestimmten Manier festhält, und besonders von tiefer Innigkeit und religiöser Begeisterung, wovon sein jugendliches Herz durchdrungen war. Am Anfange des jezigen Jahrhunderts erwachte im deutschen Volke auch das deutsche Nationalgefühl; die Schmach der fremden Herrschaft und die Gesunkenheit des einst so mächtigen deutschen Volkes erkennend, regte sich in den Bessern deutscher Sinn und deutsches Wesen. Schriftsteller und Dichter traten auf und sprachen von der einstigen Größe und den herrlichen Thaten unserer Vorfahren. Aber nicht blos die Wissenschaft, auch die Kunst versuchte ihre Kräfte auf dem nationalen Gebiete. Cornelius machte sich an seine Darstellungen aus Göthes Faust und den Nibelungen, welche durch die Kraft und Originalität des Geistes große Bewunderung erregten. Cornelius hatte wie Overbek und die bessern Talente sein Hauptaugenmerk bisher auf die berühmtesten altdeutschen Werke gerichtet und an ihnen sich gebildet. Sie fühlten sich von der Innigkeit der altdeutschen Meister unwiderstehlich angezogen, und suchten sich nicht so fast die Form derselben anzueignen, als tiefer in ihren Geist und das Wesen der Kunst einzudringen. Im Jahre 1811 ging Cornelius nach Italien. In Rom traf er mit Overbek, Ph. Veith, Schadow, Schnorr, den Brüdern Olivier, Pforr, Eggers, C. Vogel und andern Künstlern zusammen und bildete einen Kreis mit ihnen, der sich die Wiederherstellung ächter Kunst zum Ziele und zur Aufgabe des Lebens gesezt hat. Die ausgezeichneten Talente dieser Künstler wie ihre eigenthümliche Richtung erweckte große Aufmerksamkeit. Cornelius, Overbek und andere jener begabten Freunde, von der Tiefe des Geistes altdeutscher Kunst durchdrungen, fühlten sich hier besonders zu den verwandten Werken der ältern italienischen Meister hingezogen, und glaubten beim Anblick ihrer Bilder in jene schöne Kunstzeit versezt zu sein, die

dem großen Raphael vorausging. Durch das gründliche Studium, das sie hier betrieben, wurde natürlich ihr Geschmack veredelt, der Styl correcter, die zu große Strenge der Umrisse milderte sich und erzeugte Anmuth und freiere Bewegung. Damit verbanden sie tiefe Auffassung der Natur, Lebendigkeit der Ideen, individuelle Bestimmtheit des Charakters und großen Fleiß in der Ausführung, und so konnte es nicht fehlen, daß ihre Namen immer mehr bekannt und den Fremdlingen allgemeiner Beifall zu Theil wurde. Es wurden ihnen sogar großartige Arbeiten aufgetragen, z. B. dem Cornelius, Overbek, Veith und Schadow von dem königlich preußischen Generalkonsul Bartholdy, seine auf Trinità de' Monti gelegene Villa mit Freskomalereien zu schmücken. Dieselben bestehen in Darstellungen aus der Geschichte Josephs. Cornelius malte die Traumdeutung Josephs und die Erkennungsscene der Brüder. Die deutschen Künstler riefen die seit Mengs zu Rom in Vergessenheit gerathene Freskomalerei wieder ins Leben, und zeigten, daß sie sich in der Betrachtung der Werke der Alten sehr erkräftigt hatten. Insbesondere äußerte hier Cornelius die geniale Kraft seines Geistes, die höchste Kraft des Ausdrucks und den unerschöpflichen Reichthum seiner originellen Phantasie. Zugleich erkannte man aber auch, daß sein mächtiger Geist nicht so fast für das Zarte und Liebevolle, als für das Große und Mächtige und für Darstellungen ernsten Inhalts sich eigne. Nicht lange stund es an, so wurde ihm ein zweiter ehrenhafter Auftrag gegeben. Der damalige bayrische Kronprinz Ludwig berief ihn zur Darstellung eines großen mythologischen Kreises, welchem Rufe er folgte. Im Jahre 1819 war er bereits Direktor der Akademie der Künste in Düsseldorf, wurde sechs Jahre später in gleicher Eigenschaft nach München berufen, wohin ihm viele Schüler folgten. Hier zierte er die Säle der Glyptothek. Nachdem er mit dieser Arbeit im Jahre 1830 fertig war, ging er an die Cartons für die neue Ludwigskirche in München mit Darstellungen aus dem Gebiete der göttlichen Offenbarung. Seine Absicht war, ein christliches Epos darzustellen. Er faßte zu diesem Zwecke den Inhalt des christlichen Glaubensbekenntnisses in wenigen Hauptmomenten zusammen. In dem Gewölbe über dem Kreuz ist Gott Vater,

in drei Nischen des Chors und des Querschiffes die Menschwerdung Christi, sein Tod und das Weltgericht, und die Gemeinschaft der Heiligen. Durch dies Werk hat Cornelius seine Meisterschaft auf christlichem Felde bewiesen. Die Richtung des Cornelius ist, wie er dies schon in seinen Jugendwerken zeigt, die symbolische, während z. B. die Overbeks eine mehr objektive genannt werden muß. Overbek zeigt in seinen Kompositionen eine unmittelbare Anschauung, er führt die Handlung, von der im Bilde die Rede ist, vor unser Auge, und versezt uns unmittelbar in jene Zeit, in der diese Handlung vor sich geht. Die reine Objektivität und Wahrheit seiner Darstellung, die Bestimmtheit und Feinheit des Ausdrucks, die harmonische Anordnung und der über das Ganze hinwehende Hauch der Schönheit ziehen in seinen Bildern das Gemüth des Beschauers mächtig an. Cornelius dagegen stellt seine Gegenstände weniger vor das äußere, als vor das innere Auge des Beschauers. Er fragt nicht danach, ob seine Darstellung ein Abbild der Wirklichkeit sei, wenn er nur die dieselbe belebende Wahrheit in ihrer Tiefe erfaßt hat; er bindet sich nicht an die Schranken von Raum und Zeit, wenn er nur das, was allen Zeiten angehört, deutlich aussprechen kann. Das ist die symbolische Richtung des Cornelius, die mehr auf philosophisch-psychologischer Grundlage ruht, und mehr eine Kunstbetrachtung veranlaßt, als einen Kunstgenuß gewährt. Der Inhalt seiner Werke ist nicht wie bei den Düsseldorfern lyrischer Natur, sondern seinem mächtigen, gewaltigen Geiste entsprechend, aus der nationalen Geschichte oder der göttlichen Offenbarung entnommen, und muß eine dramatische Behandlung zulassen. Er holt daher seine Stoffe nicht beim lyrischen Dichter, sondern aus der Geschichte und der heiligen Schrift; bei ihm waltet nicht das Gemüth, sondern der Geist vor; wir möchten ihn den Michelangelo der neuern Zeit nennen. Mit diesem Urtheile werden gewiß Alle einverstanden sein, welche sein „jüngstes Gericht" gesehen und dasselbe näher betrachtet haben. Im Allgemeinen hat Cornelius in demselben die bekannte Anordnung beibehalten, welche wir schon in den ältesten Darstellungen des jüngsten Gerichts in der griechischen Kirche, in der des Nicola Pisano, des Giotto, Andrea di Cione, Michelangelo und Rubens

treffen. Christus als Richter ist in der Mitte des Bildes von Heiligen und Engeln umgeben; unter ihm sind Posaunen blasende Engel und das Buch des Lebens, links die Verdammten, Teufel und der Oberste der Teufel, rechts die Seligen; zwischen beiden der Erzengel Michael, und zulezt kommen die Auferstehenden. Der Weltenrichter thront hoch auf den Wolken; er ist aber nicht in der Sturmbewegung des Michelangelo und nicht in der leidenschaftslosen Ruhe des Danziger Bildes, sondern als der Sohn Gottes aufgefaßt und dargestellt, dem der Vater das Gericht übergeben hat. Er erscheint in all seiner Majestät und Macht, und ist zugleich tief bewegt über das Loos seiner Brüder. Zur Rechten des Richters kniet Maria, zur Linken Johannes; ihr Glaube hat sich in Schauen verwandelt; Rechts Petrus, Jakobus und Paulus, Links Abraham, Noah, Moses. In den frühern Darstellungen finden sich gewöhnlich die vierundzwanzig Aeltesten. — In diesem Bilde zeigt sich die großartig stylistische Auffassung des Cornelius, die ganze riesenhafte Gewalt und der Umfang seines Geistes und welche Bedeutung er in der christlichen Kunst hat. Wenn Dante uns die Wirkungen des Einzelngerichts, Michelangelo das allgemeine und lezte Gericht geschildert hat, so hat Cornelius die Summe von beiden: „das ewige Gericht“ uns vor Augen gestellt. Cornelius ist nicht blos einer der größten Künstler unserer Zeit; er verdient mit vollem Rechte, den größten italienischen und deutschen Meistern der klassischen Zeit an die Seite gestellt zu werden. —

Zu den bedeutendern Künstlern der Münchner Schule gehören Heinrich Heß, Julius Schnorr und Wilhelm Kaulbach. Strenge des Styls, dramatische Entwicklung der Handlung und kraftvolle Ausbildung der Form charakterisiren im Allgemeinen auch ihre Werke. In den frühern Gemälden des Heinrich Heß spricht sich übrigens eine große Milde und Weichheit aus, so daß man dabei unwillkürlich an die mehr lyrische Richtung der Düsseldorfer Schule erinnert wird. Heinrich Maria Heß wurde anno 1798 in Düsseldorf geboren und erhielt den ersten Zeichnungsunterricht von seinem Vater. Später kam er an die Akademie zu München und begann daselbst seine Laufbahn als Maler mit dem Bilde: „die Grablegung Christi.“

Dasselbe ist ein wohlgelungenes Kunstwerk. Ein zarter Geist durchherrscht das Ganze; die Charaktere sind treffend; ein stiller, ernster, tief religiöser Sinn belebt jede Figur, und man fühlt es lebhaft, daß dies tiefe religiöse Gefühl, das sich in diesem Bilde ausspricht, nicht blos ein äußerer Anflug ist, sondern daß es im Innern des Künstlers selbst lebt, und daß er hier sein inneres Leben darstellt. Diesem herrlichen Kunstwerke ließ er eine Reihe von sehr lieblichen Bildern folgen, deren Inhalt er aus der heiligen Geschichte nahm. Besonders lieblich sind seine Muttergottesbilder, zu denen ihn sein frommer Sinn am meisten hinzog; sie gelangen ihm mit steter Neuheit, und der Ausdruck der Reinheit und hohen Andacht muß jedes Herz ansprechen. — Ausgezeichnet ist eine heilige Familie und Glaube, Hoffnung und Liebe, welche Bilder er im Jahre 1817 vollendete. Vier Jahre später ging er nach Rom, um seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Daß die klassischen Werke einen gewaltigen Eindruck auf ihn gemacht haben müssen, beweisen seine ersten Werke, die er in Rom ausführte, und die einen von seinen frühern Werken sehr verschiedenen Charakter tragen. Er behandelte von nun an seine Gegenstände viel ernster, einfacher und zweckmäßiger. Dies beweisen seine nach seiner Rückkehr nach München, wo er als Professor der Malerei an der königlichen Akademie der Künste angestellt wurde, gefertigten Werke, z. B. seine Cartons, nach denen ein Theil der Fenster im Dome zu Regensburg mit neuen Glasgemälden versehen werden sollte. Auch zwei Altargemälde (Fresko) in der Allerheiligen-Hofkapelle zu München sprechen hiefür. Das eine stellt die Patrone des königlichen Paares, den heiligen Ludwig und die heilige Theresia zu den Füßen der Madonna, das andere die Patrone der Hausorden, den heiligen Hubertus und Georg zu den Füßen Christi vor. — Zu seinen glänzendsten Werken gehören aber die erhabenen Malereien in der Allerheiligen-Kapelle, der neuen Hofkirche zu München, und in der neuerbauten Basilika des heiligen Bonifazius. In der erstern stellte er die Hauptmomente der mosaischen Geschichte und der christlichen Dogmen in schöner, bedeutsamer Verbindung dar; in der leztern schildert er die Geschichte des heiligen Bonifazius und die Geschichte der Einführung und Verbreitung des

Christenthums in Deutschland auf eine sehr geistreiche, ansprechende Weise. (Schraudolph, Müller, Koch, Halbreuter waren ihm hiebei behülflich.) Die Aufgabe war beidesmal eine große; er hat sie aber meisterhaft gelöst. Der tiefe religiöse Ernst und der großartige Styl bringen eine außerordentliche Wirkung auf den Beschauer hervor, und stimmen zur Andacht und Begeisterung. Heß nimmt einen ehrenhaften Plaz unter den Künstlern der Münchner Schule ein.

Ein ebenso namhafter Meister dieser Schule ist Julius Schnorr. Er wurde 1794 zu Leipzig geboren und von seinem Vater in die Elemente der Kunst eingeführt. Siebzehn Jahre alt, ging er nach Wien, um sich dort weiter auszubilden. Hier bestand aber der akademische Lehrzwang noch fort, den jungen Künstlern wurden Fesseln angelegt, und wer den akademischen Grundsäzen zuwider zu denken und zu handeln wagte, wurde verfolgt. Die Nachahmung der Antike hatte die Oberherrschaft über die Nachahmung der Natur erhalten, und Mengs Universalrezept wurde den jungen Künstlern vor Allem empfohlen, daß sie nemlich sich am meisten angelegen lassen sein sollten, Raphaels Zeichnung, Titians Färbung und Correggios Helldunkel sich anzueignen und zu einer glücklichen Einheit zu verbinden. An die Stelle der Originalität trat natürlich einseitige Nachahmung, und für die Armuth der Ideen entschädigte die gepriesene Correctheit und technische Fertigkeit nur in sehr geringem Maaße. Schnorr war von einem höhern Kunststreben beseelt, und wandte sich deßhalb an die altdeutschen und die ihnen an Innigkeit und Tiefe verwandten italienischen Meister, wurde aber dafür als Deutschthümler und Falschmünzer in der Kunst verschrieen. Da er es unter solchen Verhältnissen nicht mehr länger aushalten konnte, so begab er sich im Jahre 1817 nach Italien. In Rom schloß er sich an den deutschen Künstlerverein an, der sich die Wiedergeburt der deutschen Kunst zur Aufgabe gesezt hatte. Hier führte er mehrere Zeichnungen und Oelgemälde aus, unter leztern die Hochzeit zu Kana, eine heilige Familie, eine Madonna und Christus unter den Kleinen. Zugleich half er die Villa Massimi mit Freskomalereien schmücken; er malte den Ariosto, und Cornelius den Dante. Fünf Jahre war er mit dieser Arbeit

beschäftigt. Den Hauptgegenstand bildet der Kampf der Heiden mit Karl dem Großen, ihre Niederlage und der Triumph der Christen. Die beiden Helden Roland und Rüdiger stehen im Vordergrund. Im Jahre 1825 wurde er von dem König Ludwig von Bayern, den er als Kronprinzen in Rom kennen gelernt hatte, nach München als Professor der Historienmalerei berufen, und hier erwarteten ihn reiche, tiefsinnige Aufgaben. Er begann seine historischen Malereien mit dem größten deutschen Heldengedicht, den Nibelungen, und sezte ein großartiges Nationaldenkmal. In diesem herrlichen nationalen Epos, das mehrere Jahre seine Kräfte in Anspruch nahm, zeigte er den Reichthum und die schöpferische Kraft seines Geistes. Sodann ließ er eine Reihe von Darstellungen aus der deutschen Geschichte folgen. Er hatte nemlich den Auftrag erhalten, die drei großen Säle des nördlichen Residenzflügels mit Darstellungen aus dem Leben Karls des Großen, Barbarossas und Rudolphs von Habsburg zu zieren. Oeffnen die Nibelungengemächer eine an poetischen Zügen reiche, aus dem germanischen Heldenthume und dem neuen Christenthume erwachsene neue Welt, so erhebt sich der Saalbau durch seine großartigen historischen Bilder selbst zu einem historischen Denkmal der deutschen Geschichte. Er hat sich durch diese Gemälde als einen gründlich historisch gebildeten Künstler beurkundet, der in dieser Hinsicht wenige seines Gleichen hat. In der leztern Zeit fertigte er mehrere Oelbilder, eine heilige Familie im Grünen, Christus mit dem Kreuze vor den Thoren Roms, dem Apostel Petrus begegnend, der ihn fragt: „Domine, quo vadis? Romam.“

Unter den bedeutendern Künstlern der Münchner Schule verdient auch Schraudolph genannt zu werden, der sich durch seine Fresken in der Bonifaziuskirche in München und im Dome zu Speier, wo er gegenwärtig noch arbeitet, sehr vortheilhaft auszeichnet. Sein Name wird erst in Zukunft mit Achtung und Auszeichnung genannt werden. —

Einer der geistreichsten Künstler der Münchner Schule, ja ganz Deutschlands, der sich in jeder Hinsicht als den würdigsten, selbstständigsten Schüler des Cornelius erwiesen hat, ist Wilhelm Kaulbach. Im Jahre 1805 zu Arolsen geboren, unter-

richtete ihn sein Vater, der Goldschmidt war, in den Anfangsgründen der Zeichnungskunst. In seinem sechzehnten Jahre besuchte er die Akademie der Künste zu Düsseldorf, und überließ sich der Leitung des Cornelius und Mosler. Mit glänzenden Talenten ausgestattet, machte er große Fortschritte und malte schon in Düsseldorf „Maria mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln". Nicht lange, nachdem Cornelius in München angestellt worden war, berief ihn sein großer Meister zu sich. Seine erste Arbeit, die er in München vollendete, war die Darstellung des Apollo unter den Musen; bald nachher führte er die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des königlichen Hofgartens aus. Sein Ruf war dadurch bedeutend gestiegen, so daß ihm der ehrenvolle Auftrag gegeben wurde, die Gemächer des königlichen Herrscherpaares mit Darstellungen aus Klopstock, Göthe und Wieland zu schmücken. Dieser Bildercyclus gehört zu seinen glänzendsten Arbeiten. Eine ungewöhnliche Gedankenfülle und einen unerschöpflichen Reichthum der Phantasie entfaltete er in seiner „Geisterschlacht der Hunnen und Römer", in der Darstellung eines Narrenhauses und besonders in „seiner Zerstörung Jerusalems". In seiner Geisterschlacht ist der Gegenstand ergreifend in vier große Hauptmomente zusammengefaßt. Hoch oben in der Luft ist der Kampf der beiden Völker, der Todesschlaf der noch nicht Erwachten und das Erwachen Anderer auf der Erde zu schauen, und endlich die Klage des Ganzen, die sich wie ein entsezlicher Schrei des Jammers von der Erde erhebt. Dies Werk ist im Besize des großen Kunstbeschüzers Grafen von Raczinsky. — Eine herrlich stylisirte, meisterhafte Komposition, in welcher Kaulbach seine großartige Weltanschauung an den Tag legt, und eine ungewöhnliche Schärfe und Energie in der Zeichnung und den Charakteren verräth, unstreitig sein größtes Werk ist die Zerstörung Jerusalems. Beim Anblick dieses Bildes weiß man nicht, ob man mehr über die ungeheure Gedankenfülle, oder die großartige Anlage, oder die Kraft des Ausdrucks, oder die geistreiche Durchführung und Vollendung staunen soll. Das Hochtragische in diesem Werke macht nicht blos eine furchtbare Wirkung auf den Beschauer, man fühlt sich ganz überwältigt und so zu sagen vernichtet. — Der erste Blick

zeigt Tod und Zerstörung. In der Mitte steht vor dem in Flammen aufgehenden Tempel der Altar des höchsten Gottes, an dessen Stufen der Hohepriester sich und den Seinigen den Tod gibt. Seine Söhne suchen ihn daran zu hindern, während die Gattin fleht, sie zuerst zu ermorden. Die Römer haben den Altar bereits erstiegen und verkünden ihren Sieg mit Posaunen. In ihrem Blute liegen die Leviten und die Harfen sind zerbrochen, und die heiligen Gefäße des Tempels sind zerstreut. Die Töchter Sions stehen, wie vom Wirbelwind ergriffen, in der Flucht gefesselt und die Furcht bricht die eilenden Füße. Mütter von Hunger und Wahnsinn getrieben, tödten ihre Kinder und beißen ins eigene Fleisch; eine ist im Begriff, ihr Kind zur Mahlzeit zuzubereiten; daneben liegen andere im Angesichte ihrer Schäze verschmachtet. Zerschlagen liegt das Volk auf den Stufen des Tempels, in welchem es in der lezten Angst des Herzens die lezte Freistätte gesucht hatte. Und wer bringt dies unendliche Wehe über das ganze Geschlecht? Etwa der Feldherr Titus mit dem ruhigen Blicke? Alles in ihm und der Masse seiner Krieger deutet an, daß er das Werkzeug in der Hand eines Höhern ist. Mit flammendem Schwerte fahren die Engel als Vollzieher des göttlichen Strafgerichts hernieder, sie verderben das Volk in höherm Auftrage, das seine Propheten getödtet, ihren Weissagungen Hohn gesprochen, das Blut des Heilandes über sich und ihre Kinder herabgerufen hat. Hoch über Allen thronen die vier großen Propheten, als Zeugen des Gerichtes, das sie vorausgesehen und geweissagt hatten. — Wahrlich eine herrliche Schöpfung eines reich ausgestatteten Genius! Kaulbach hat hier gezeigt, daß er seinem Meister an Reichthum der Phantasie, Tiefe des Geistes, Kraft des Ausdrucks und technischer Fertigkeit nicht nachsteht. Bei allem poetischen Aufschwung ist er aber kein Maler des Friedens, sondern des Streites und der Zerrüttung, die ganz dem herrschenden Geiste unsrer Zeit entspricht, und eben deßhalb in der Gegenwart um so ergreifender ist. Wenn auch diese neuerstandene Kunstrichtung von Vielen verkannt und getadelt worden ist, die christliche Mit- und Nachwelt wird diese Kunstrichtung anerkennen, zu würdigen wissen und sie mit Dank und

Freude begrüßen, ohne die nichts Bleibendes in der Kunst geleistet werden kann. —

b. Die Düsseldorfer Schule.

Das Hauptbestreben der Künstler aus der Münchner und Düsseldorfer Schule ging von Anfang an dahin, die Kunst in ihren geistigen Elementen zur höchsten Würde und Schönheit, zu einer verklärten Natur zu erheben, während die Nachahmung des Wirklichen ihnen nur Mittel zum Zwecke war. All diese Künstler knüpften daher an die alte deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts und später während ihres Aufenthalts in Rom an die des 15. Jahrhunderts jenes Landes an. Jedoch haben sie die Behandlungsweise, überhaupt das Aeußerliche der Kunst ganz mit ihrem deutschen Geiste durchdrungen und belebt, und durch die Tiefe der Ideen und den idealen Charakter der Zeichnung und Komposition sich auf eine Höhe geschwungen, die seit den schönen Zeiten der vergangenen Kunst nicht erlebt worden ist. Bei der Beurtheilung beider Schulen muß man aber von einem höhern Standpunkte ausgehen, wobei die eine nicht auf Kosten der andern erhoben werden darf. In München bildete sich unter königlichem Schuze die Freskomalerei aus, welche die christliche Symbolik, die Mythologie, Heldensage und die Geschichte des Mittelalters bearbeitete; man könnte sie daher die romantisch-epische Schule nennen. Troz des großartigen Strebens, das ihr eigen ist, konnte sie aber doch keine rechte Popularität gewinnen, weil ihre Gegenstände der herrschenden Richtung der Zeit und dem Geschmack des größern Publikums zu entfernt liegen. Man vermißt an den grandiosen Kompositionen jenen Zauber der Farben und Lichtwirkung und die Feinheiten der Oelmalerei, welche die Düsseldorfer Schule von vornherein mit besonderm Fleiße pflegte. Dadurch fesselte sie das Auge und Gemüth der Menge früher, als die Schule des Cornelius. Die Düsseldorfer Schule wählte ein Feld, auf dem von jeher allgemeiner Beifall geerndtet wurde und geerndtet werden muß. Ihre Ausdrucksweise ist dem modernen Gefühle verständlicher, und die ausgebildetere Technik der Oelmalerei gibt der äußern Erscheinung einen Reiz, welcher den

Werken der ältern Schwester fehlt. Diese strebte vorzüglich nach großartig stylistischer Auffassung, und zeichnet sich durch geistreiche, phantasievolle Erfindung und Strenge der Gedanken aus, und kümmert sich nicht um das, was das Auge entzückt. Allein über diesem Streben geschah dem feinern Naturstudium, der Ausbildung des Farbensinnes und der Erforschung der Geheimnisse der Technik Eintrag, und dieser Mangel wurde schon öfters hervorgehoben. In dieser Beziehung ist die Düsseldorfer Schule im Vortheil, da sie mit allen Reizen und Feinheiten der Oelmalerei statt alter Epopäen moderne Balladen, statt frei entworfener, strenger Charaktere sentimentale Gestalten der Wirklichkeit in kleinern romantischen Kompositionen zur Anschauung und damit die Landschaft und das Genre zu einer Ausbildung bringt, welche den Erzeugnissen dieser Schule so hohen Reiz verleihen. Sie ist demnach ursprünglich keine streng historische, und wenn ihr diese Aufgabe gegeben wurde, auf ernstere geschichtliche Darstellungen einzugehen, so konnte die Kritik doch nicht verhehlen, daß man ein freiwilliges Beschränken auf Schilderung bloßer Zustände oder einen Mangel an durchgreifender Herrschaft und innerer Belebung des Gedankens bemerkt. Die Düsseldorfer Schule huldigt einem freiern, aber auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus; man könnte sie, wenn man die andere die romantisch-epische nennt, die romantisch-lyrische nennen. Dort herrscht der Geist, hier das Gemüth, dort das Dramatische und Großartige, hier das Lyrische, gemüthlich Ansprechende vor. Beide Schulen ergänzen sich so gegenseitig, und werden bei regem Verkehr und gegenseitigem Austausche eine höhere Stufe erringen, auf der sie sich die Hand der Versöhnung reichen, und sich als die nothwendigen Momente zur Vermittlung einer lebendigen, höhern Einheit betrachten.

An der Spize der Düsseldorfer Schule steht Wilhelm Schadow. Derselbe wurde im Jahre 1789 zu Berlin geboren und begann seine Studien unter der Leitung seines Vaters, der ein berühmter Bildhauer war. In seinem einundzwanzigsten Jahre ging er nach Rom und sezte hier seine durch die Kriegsjahre 1806 und 1807 unterbrochenen Studien weiter fort. Auch er schloß sich jenem schon erwähnten Vereine von Künstlern an, welche sich

die Wiedereroberung des verlorenen Paradieses zur Aufgabe des Lebens gesezt hatten. Das geeignete Mittel hiezu wollten Einige in dem Eingehen auf die deutsche romantische Poesie, Andere in der Nachahmung der altdeutschen Schule, wieder Andere in tüchtigem Studium der italienischen Schulen, besonders der florentinischen erkennen. Schadow hielt sich an leztere und wählte am liebsten Gegenstände aus der Bibel oder aus dem Bereiche der mystischen Allegorie. Die erste Gelegenheit zu selbstständigem Komponiren bot sich ihm in Rom, indem der preußische Konsul Bartholdy seine Villa mit Fresken zieren ließ. Er malte hier die Darstellung mit Josephs blutigem Rocke. Die Zeichnung und sein Styl ließen noch Manches zu wünschen übrig. Im Jahre 1819 verließ er Rom, um in seine Vaterstadt zurückzukehren, wo er als Professor angestellt wurde. Bald nach seiner Rückkehr malte er ein Marienbild, eine Anbetung der Könige, den Evangelisten Lukas, zwei Altarblätter, von denen das eine die Anbetung der Könige, das andere Christus zwischen Matthias und Johannes vorstellt, und endlich die freigeborne Poesie, eine von der Erde zum Himmel aufschwebende Jungfrau. Diese Bilder sind voll Leben und Anmuth und zeichnen sich durch einen edlern Styl und correctere Zeichnung aus. Als Cornelius den Ruf nach München bekam, so übernahm er dessen Stelle als Direktor der Akademie zu Düsseldorf. Im Jahre 1827 trat er seinen neuen Wirkungskreis an, und mehrere von seinen Schülern, Hildebrand, Hübner, Lessing, Bendemann und Sohn folgten dem verehrten Meister. Im Jahre 1830 malte er eine Caritas, dann Christus am Oelberge, und sechs Jahre später Christus bei den Jüngern in Emaus und seine klugen und thörichten Jungfrauen. Anno 1840 ging er zum zweitenmale nach Rom und vollendete hier die himmlische und irdische Liebe, ein Bild, das sich durch seine eigenthümliche Auffassung auszeichnet. Ein Jahr darauf malte er die „Pietas und Vanitas" in ihren Beziehungen zur Religion und die heilige Veronika. Schadow erweist sich in all diesen Bildern und besonders in seinen vier kolossalen Evangelisten als einen Künstler, der durch und durch für das Schöne und die Kunst begeistert ist. Leztere ist sein höchstes Ziel, und dies will er mit seinen Schülern erstreben. Sein Inneres ist

ganz vom christlichen Glauben und inniger Liebe zur Kirche erfüllt. Für diesen Glauben, für Gott, die Kirche, für alles Gute und Schöne schlägt jeder Puls dieses begeisterten Künstlers; und diese Begeisterung und das, was tief in seiner Seele lebt und sich regt, spiegelt sich denn auch in seinen Bildern wieder. Er ist ein durchaus lyrischer Künstler, und spricht Jeden, in dessen Brust ein christlicher Glaube und Sinn für Etwas Höheres lebt, unwiderstehlich an und begeistert ihn. Nicht mit Unrecht hat daher er und seine Schule einen europäischen Ruf erlangt. Schadow äußerte selbst öfters: „Geboren in einer Zeit, wo das Licht des Geistes nicht in die Kunst leuchtete, wo man vom Maler keine innere Beleuchtung, keine gläubige Anschauung, wo man Nichts verlangte, als ein Konterfey der erscheinenden Natur, wo die Lehrer auf nichts Anderes sahen, als auf correcte Zeichnung, Licht und Schatten, Konsequenz und Beobachtung der Perspektive, Schüler aus einer solchen Zeit, auch wenn ein Inneres ihnen aufging, auch wenn ihnen später die ganze Herrlichkeit der ältern Italiener leuchtete, können nicht gleich wie jene alten Meister schaffen, die in der goldenen Zeit der Kunst und des künstlerischen Glaubens mit kühnem, freiem Pinsel ihre ewigen Werke ans Licht riefen. Das Leben derer, die sich diesem Schlendrian entwunden, sei dem Kampfe geweiht; der Geist könne wegen der Polemik nicht zu jener Ruhe, Freiheit und Fröhlichkeit durchdringen, in der das Höchste der Kunst gedeihe." Schadow hat mit diesen Worten selbst sein Verhältniß zur Kunst seiner Zeit angegeben, und die Hindernisse aufgedeckt, die ihr hemmend im Wege standen. Um so höher aber sind seine Verdienste anzuschlagen, da er sich nicht scheute, einen so schwierigen Kampf mit dieser Kunstrichtung einzugehen. —

Ein jüngerer Künstler, der diesem Meister und seinem Systeme gefolgt ist, ist Karl Friedrich Lessing, geboren 1808 zu Wartemberg in Schlesien. Er begleitete seinen Meister nach Düsseldorf, und bildete mit Hübner, Hildebrand, Sohn und Bendemann den Stamm der neuen Schule. Raczinsky bestimmt seinen Kunstcharakter also: „Lessing unterscheidet sich durch eine glückliche Verbindung des Romantischen mit der Richtigkeit und Strenge des Styls, durch eine Gefühligkeit, welche die Betrach-

tung läutert, ohne Etwas von ihrer Kraft zu benehmen, durch einen Schwung, welchen stets das richtige Gefühl und der gute Geschmack mäßigen, kurz, durch den glücklichsten Einklang edler und zarter Gemüthsbewegungen mit dem tiefsten Nachsinnen. Sein Talent ist unendlich mannigfaltig; bald ist es ein Dichter düsterer Balladen, bald erblickt man Eingebungen, welche an die Stanzen Raphaels erinnern." Wir glauben, noch beifügen zu müssen, daß all seine Bilder eine innige Liebe zur Natur, einen elegischen Charakter athmen; wer daher Freude an natürlichen Formen und in Folge davon an deren getreuer Nachbildung hat, dem ist hier vollkommen gedient. Man betrachte einmal seinen „verfallenen Kirchhof", seinen mit Schnee bedeckten Klosterhof, den betenden Pilger beim Heiligenhäuschen am dürren Eichenstamm und des Waidmanns Selbsteinkehr und Beichte auf Waldespfad, und sage, ob er uns nicht in die elegische Trauer hineinzieht, die seine Landschaften erfüllt, ob nicht eine göttliche Wehmuth in die Natur seiner Landschaft tief verwachsen ist, ob wir nicht widerstandlos seinen Werken gegenüberstehen und seine Herrschaft anerkennen müssen? Während die Werke Bendemanns einen idyllischen Charakter haben, ist denen Lessings das Elegische eigen. Zugleich faßt lezterer seine Gegenstände mit bewunderungswürdiger Klarheit auf, und weiß die verschiedenen Individualitäten mit der größten Schärfe und Wahrheit darzustellen, und durch Nachahmung des Wirklichen eine große Wirkung hervorzubringen. Hierin wird er wohl von keinem lebenden Meister übertroffen. Er verschmäht es aber, Studien nach den Werken der großen alten Meister zu machen, und ist ein ganz in sich abgeschlossener Künstler; daher ist auch die Art seiner Ausführung eine höchst sorgsame, sichere und originelle. In seinen lezten Werken hat er sich mehr zum Charakter des Historischen erhoben, sein Ezzelin im Gefängniß, Tyrann von Padua, und zwei Mönche, deren Bekehrungsversuch scheitert, ziehen vor Allem die Augen auf sich. Mehrere seiner Gegenstände, wie z. B. sein „Huß zu Konstanz", berühren den mittelalterlichen Streit zwischen Hierarchie und weltlicher Macht.

Die Richtung seines Meisters verfolgte auch Rudolph Hübner, geboren 1806 zu Oels in Schlesien, gegenwärtig

Professor an der königlichen Akademie zu Düsseldorf. Er ist ein Künstler von großem Talente, der hauptsächlich Sinn für das Friedliche, Zarte und Liebliche verräth. Zu seinen Hauptwerken gehören neben seinem „Fischer" Boas und Ruth auf dem Felde bei den Schnittern, sein trauernder Hiob, sein lebensgroßer Samson, der die Säulen des Gebäudes umreißt, sein Christus an der Säule in der Andreaskirche zu Düsseldorf und ein sehr schönes Altarblatt für die neue Kirche der Stadt Meseritz, welches Christus in den Wolken und unten die vier Evangelisten darstellt. Sehr schöne, zarte, liebliche Gestalten sind auch seine im Walde schlafenden Kinder, über welche ihre Schuzengel wachen.

Dieser lyrischen Richtung reiht sich auch ein schwäbischer Künstler, Gegenbauer aus Wangen im Allgäu an. Er gehört zwar nicht zur Düsseldorfer Schule, war sechs Jahre Zögling der Kunstakademie in München, und könnte insofern füglich der Münchner Schule angereiht werden; allein seine Werke tragen den lyrischen Charakter der Düsseldorfer Schule an sich, sie haben das Zarte, Liebliche, Innige, kurz, den Geist dieser Schule. Vielleicht dürfte sein Aufenthalt in Rom und die gleichen Studien der italienischen Meister ihn dieser Richtung zugeführt haben. Gegenbauer wurde im Jahre 1800 zu Wangen geboren, und ging nach seinem sechsjährigen Aufenthalte in München nach Rom, um seine Bildung daselbst zu vollenden. Mit herrlichen Talenten ausgerüstet, ging sein Hauptstreben dahin, so tief als möglich in den Geist der Kunst einzudringen. Und wie sehr ihm dies gelungen ist, beweisen mehrere vortreffliche Werke von seiner Hand, die auch die gerechte Anerkennung fanden. In denselben spricht das Zarte und Sinnige der Komposition gewaltig zum Gemüthe; sein Kolorit ist kräftig und klar und zart verflossen; Alles, von der bedeutungsvollen Hauptfigur bis zum Nebenwerke, ist mit großer Sorgfalt und Meisterschaft ausgeführt. Ein heiliger Sebastian, lebensgroße Figur, ist das erste Bild von ihm, das tiefe Einsicht in die Zeichnung und Behandlung des Nackten und einen leichten, freien Pinsel verräth. Der jugendlich schöne Martyrer, an einem Baumstamm lehnend und mit dem rechten Arm an einen hohen Ast gefesselt, hat eben, vom Pfeile getroffen, den lezten Athem ausgehaucht.

Der Körper ist zusammengesunken und stützt sich auf das rechte, vorwärts gestreckte Bein, der Kopf sinkt auf die Brust herab und der linke Arm hängt schlaff an der Seite. Auf der Stirne und über den geschlossenen Augen ist der Ausdruck des Schmerzes zu lesen; in der Ruhe und Milde des Mundes erkennt man den gottergebenen Dulder. Diesem Bilde, das er in seiner Jugend vollendete, folgte drei Jahre nachher das anmuthige, trefflich kolorirte Bild des Cyparissus. In Rom malte er anno 1824 das erste Menschenpaar nach der Verstoßung aus dem Paradies mit seinen Kindern. Es ist eine höchst durchdachte Komposition, die Formen sind liebreizend und die Gestalten in Ausdruck und Stellung höchst bedeutungsvoll, die Farben außerordentlich wahr und zart behandelt. Nach seiner Rückkehr aus Italien erhielt er den Auftrag, im königlichen Landhause Rosenstein bei Stuttgart die Fabel von Amor und Psyche zu malen, die ihm vortrefflich gelang. Gegenwärtig malt er Fresken in der königlichen Residenz zu Stuttgart, die seinen Ruf noch mehr begründen dürften. —

c. Die Overbek'sche oder Wiener Schule.

Overbek und seine Schule haben das Gemüthliche, Anmuthige und Holdselige mit der Düsseldorfer Schule gemeinschaftlich, und unterscheiden sich durch ihren romantisch-lyrischen Charakter von der romantisch-epischen Richtung des Cornelius. Während aber die Düsseldorfer einem auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus huldigen, charakterisirt den Overbek und die Seinigen raphael'scher Idealismus; d. h. diese Schule strebt nach der Neubelebung des alten Katholizismus, der, auf mittelalterlicher Gestaltung fußend, von dorther Kraft und Form entnimmt, und in den Kunstwerken dieser Richtung nicht blos die tiefste Frömmigkeit und Lauterkeit des Gemüthes zur Anschauung bringt, sondern auch eine Anmuth und Holdseligkeit, eine Grazie und ideale Schönheit entfaltet, wie wir sie nur bei Raphael finden. Wir treffen hier himmlische, göttliche Gestalten, die den Beschauer nicht blos anziehen und mit Gefühlen der Freude, des Schmerzes und dergleichen erfüllen; nein, der Be-

schauer wird mit Staunen erfüllt, und wie verblüfft steht er vor diesen gleichsam überirdischen Schöpfungen, und es ist ihm gegönnt, im Anblicke derselben Etwas von jener Seligkeit zu kosten, die nur die Himmelsbewohner genießen dürfen. An der Spize dieser Schule steht Friedrich Overbek, geboren 1789 zu Lübeck. Seine Hauptbildung genoß er in Rom, wohin er im Jahre 1810 ging; er blieb daselbst und ist gegenwärtig noch an der Akademie zu Luca als Professor angestellt. In Rom half er, dem Auftrage des preußischen Generalkonsuls Bartholdy gemäß, dessen Villa mit Fresken schmücken. Er malte den Joseph, wie er von seinen Brüdern verkauft wird, und die sieben magern Jahre. Diese Bilder sind voll des tiefsten Gefühls. Die Figuren athmen patriarchalische Einfachheit, und Overbek zeigte hier wie auch in seinen spätern Werken, daß er sich von der Nachahmung der alten italienischen Meister gänzlich losgerissen hat, und dem reinen, edeln, einfachen Style Raphaels am nächsten von allen Künstlern steht. Auch in der Villa Massimi finden sich berühmte Fresken von ihm; sie enthalten Vorstellungen aus Tassos befreitem Jerusalem. Wohl sein schönstes Freskogemälde ist das sogenannte Rosenwunder des heiligen Franziskus von Assisi in S. Maria degli angioli bei Assisi. Am Giebel des kleinen Kirchleins sieht man Jesus und Maria in einer Glorie, von Engeln umgeben, wie sich diese fürbittend zu Jesu wenden. Der göttliche Sohn blickt segnend auf den heiligen Franziskus, der auf der einen Seite des Bildes kniet neben zwei Engeln mit Pilgerstäben, von denen der eine bereits einen Theil der Rosen hält, welche auf den Altar in der Mitte niederfallen. Außerordentliche Zartheit und innige Frömmigkeit offenbart sich auch in seinen frühern Oelbildern, z. B. in der Anbetung der Könige, in „Christus bei Martha und Maria“ (im Besize seines Freundes Vogel in Zürich), in seinem „Sposalizio“, das er für den Grafen Raczinsky fertigte, und in seinem „Einzug Jesu in Jerusalem“, woran er zwanzig Jahre gearbeitet hat. Es ist ein feierlich geordneter Zug, reich an Anmuth und großer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. — In der Kapelle des Krankenhauses zu Hamburg befindet sich ein Oelgemälde von Overbek, „Christus am Oelberg,“ ein merkwürdiges Werk, worin er die ganze Tiefe seines

religiösen Gefühls niedergelegt hat, das ihn zu einem der ersten Kirchenmaler unsrer Zeit macht. Ganz im Geiste Raphaels sind „eine heilige Familie", der zum Himmel fahrende Elias, und namentlich der „Tod des heiligen Joseph" ausgeführt. In geschlossenem Raume, aus dem man durch ein offenes Fenster in die Abenddämmerung sieht, sizt der Heiland, die Rechte segnend erhoben; vor ihm auf dem Boden, den Kopf in seinem Schoose, liegt Joseph mit gefalteten Händen, geschlossenen Augen und halbgeöffnetem Munde; vor ihm kniet betend Maria. Ueber der Gruppe thut sich der Himmel auf; Engel lobsingen und neigen sich wie bewillkommnend herab. Das Bild ist ein Gleichniß, das den Gedanken ausdrückt: „Selig sind, die im Herrn sterben." Ruhe, Friede und fromme Freude durchherrschen das Ganze, dessen Darstellung zum Verwundern einfach ist. — Im Jahre 1837 vollendete er das große Gemälde, welches den Einfluß der Religion auf die schönen Künste darstellt; es findet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt. Man sieht darauf die größten Meister der bildenden Künste, die zugleich die verschiedenen Schulen repräsentiren, von den frühern Jahrhunderten bis auf Raphael. — Overbek hält entschieden an seinem Principe fest; sein frommer Sinn geht nur auf Darstellung des Heiligen und Göttlichen. Aus all seinen Bildern strahlt sein fester Glaube, seine unerschütterliche religiöse Ueberzeugung. Einfache Wahrheit, die tiefste Frömmigkeit und Lauterkeit der Seele, verbunden mit himmlischer Anmuth und Holdseligkeit, sind die charakteristischen Merkmale all seiner Werke. Nannten wir den Cornelius den Michelangelo der neuern Zeit, so können wir den Overbek den vereinigten Raphael und Fiesole nennen; von ersterm hat er den Fluß, die Rundung und Freiheit der Gestalt, von lezterm die Sabbatstille, die keusche Schüchternheit und selige Innigkeit. Will man den Overbek mit Cornelius vergleichen, so muß man sie vom Standpunkte ihrer eigenthümlichen Größe auffassen, und dann ist jeder der erste in seiner Art, Cornelius durch die Gewalt und den Umfang des Geistes, Overbek durch die Zartheit und Innigkeit des Gemüthes.

Zu den ausgezeichnetsten Repräsentanten der von Overbek eingeschlagenen und begründeten Kunstrichtung gehört Johann

Eduard Steinle. Zu Wien im Jahre 1810 geboren, begann er daselbst seine Studien an der königlich kaiserlichen Akademie. Von jeher stillen Gemüthes und begeistert für seinen Glauben, zog es ihn zur Kunstweise Raphaels hin, und deßhalb entschied er sich bald für jene Richtung, welche Overbek in Rom eingeschlagen hatte. In München, wohin er sich im Jahre 1837 begab, lernte er den Cornelius kennen, der ihm rieth, die betretene Bahn weiter fortzusezen; er verfolgte sie wirklich mit neuer Begeisterung, als er Overbeks Schöpfungen in Rom sah. Seine Oelgemälde sind noch nicht zahlreich; mehrere seiner Kompositionen sind nur in Zeichnungen vorhanden. Ein durch Auffassung, Färbung und Durchführung treffliches Bild, das er im Jahre 1839 fertigte, ist „das Ringen Jakobs mit dem Engel". Recht lieblich und ansprechend ist ein späteres Bild „der Madonna mit dem Kinde und einem die Laute spielenden Engel", und seine Jeanne d'Arc zu Pferde. Ein großartiger Auftrag wurde ihm durch den Professor Bethman-Hollweg in Bonn im Jahre 1838 gegeben. Dieser ließ nemlich seine im byzantinischen Style erbaute Kapelle auf dem Schlosse Rheineck mit Fresken verzieren, und wählte zur Ausführung derselben den Steinle. Lezterer machte sich alsbald an die Herstellung der Cartons, und bald sah man auf der Kunstausstellung zu München „die Bergpredigt und die Parabel vom barmherzigen Samariter". In der erwähnten Kapelle stellte er über den beiden Eingängen die in der Bergpredigt ausgesprochenen Seligpreisungen und ihre Wirkungen dar. Steinle erscheint in diesen Bildern als ein Meister, der mit sicherm Gefühle das Maaß eingehalten hat, welches die Darstellung von Ereignissen in symbolischer Form erheischt, aber ohne deßhalb leblos und konventionell zu sein. Geist und Leben, eine wunderbare Schönheit, Anmuth und Zartheit herrscht in diesem herrlichen Werke. — Ebenso gelungen sind seine Fresken im Domchore zu Köln. Die Engelsgestalten könnten nicht schöner gemalt sein; ausgezeichnet sind besonders die flammenrothen Cherubim, die blaulichten Seraphim und Thronen, welche zunächst das Heiligthum umgeben; es sind großartige Köpfe von wunderbarem Ausdrucke. — Steinle steht dem Overbek in geistiger und religiöser Beziehung am nächsten; er versteht die Kunst, mit den

einfachsten Mitteln die größten und schwierigsten Aufgaben zu lösen, und eindringlich auf das Gemüth des Beschauers zu wirken. —

Auch den Philipp Veith würden wir dieser Schule beizählen, wenn nicht seine religiöse Philosophie und Poesie, welche seine umfangreichen Werke, wie die „Einführung des Christenthums und der Künste in Deutschland“, durchdringen, mehr der Schule und Richtung des Cornelius entsprechen würden.

Ohne Anstand reihen wir aber der religiösen, lyrisch idealisirenden Richtung Overbeks die Marie Ellenrieder an. Seit der Angelika Kaufmann ist sie wohl die erste Künstlerin, die in ihren Darstellungen religiöser Gegenstände einen sehr ehrenvollen Plaz unter den jeztlebenden Künstlern einnimmt. Sie wurde 1791 zu Konstanz geboren, und erlernte in ihrer Vaterstadt die Anfangsgründe der Kunst. Später besuchte sie die Akademie der Künste zu München, wo besonders die Erzeugnisse der altdeutschen Meister ihre Aufmerksamkeit fesselten. Hauptsächlich bildete sich aber ihr Kunstgenie durch gründliche Studien der italienischen Werke aus der schönsten Zeit der Kunstblüthe daselbst, und durch ihren wiederholten Aufenthalt in den Hauptstädten Italiens. Ein höchst anmuthiges und gefälliges Bild, wodurch sie ihren Ruf begründete, ist „eine betende Heilige“. Sie malte es in Rom, wohin sie im Jahre 1820 ging, nachdem sie bereits in München schöne Proben ihrer Kunstfertigkeit gegeben hatte. In Rom malte sie eine herrliche Madonna mit dem Kinde, dieselbe lesend als Mädchen; sodann eine Anbetung der heiligen Jungfrau, Maria mit Jesus, die heilige Viktoria und Antokia, lauter liebliche und tiefempfundene Bilder. In dem Bilde „Christus segnet die Kinder“ gesellt sich zu der Trefflichkeit der Zeichnung und der gefälligen Anordnung der vielen Figuren auf einem beschränkten Raume, zu dem geistvollen, edeln Ausdrucke, der schönen Harmonie der Farben, von Licht und Schatten, eine sittliche Würde und Anmuth, die man in den Werken neuerer Künstler nur selten trifft. — Außerdem malte sie mehrere Altarblätter für vaterländische Kirchen, z. B. die Verklärung des hei-

ligen Borromäus in der Kirche zu Ortenberg bei Offenburg, zwei treffliche Bilder in die Kirche zu Ichenheim, und die Marter des heiligen Stephanus für die katholische Kirche zu Karlsruhe. Auch in der katholischen Kirche zu Stuttgart findet sich ein sehr ansprechendes Bild von ihrer Hand, „eine Madonna mit dem Jesuskind an der Hand." Ihr gelungenstes Bild, das ihre Richtung am schönsten zeigt, ist wohl „Johannes der Evangelist", wie er die Gesichte, welche seine Seele begeistern, auf eine Papierrolle aufzuzeichnen im Begriff steht; seine Rechte ruht auf der Hand eines lieblichen Engels. Himmlische Begeisterung hat sich der liebreichen Seele des Johannes bemächtigt, und beide Figuren erscheinen nicht mehr als irdische, sondern als Wesen einer höhern Welt. — Dies Bild wie überhaupt alle ihre Gemälde sind mit der größten Sorgfalt und unverdrossenem Fleiße ausgeführt; eine gewisse Ruhe und Heiterkeit ist über all ihre Werke verbreitet; Unschuld, Frömmigkeit und ungesuchte Grazie spiegelt sich in all ihren Gestalten, besonders in deren Antlize. Marie Ellenrieder ist durch und durch religiös; sogar ihre Darstellungen nach der Natur weiß sie mit religiösem Sinne zu beseelen. Ein Bauernknabe, der, auf der Rückkehr nach Hause von einem starken Gewitter überrascht, neben einem Baume niedergekniet ist, faltet zum Himmel aufblickend die Hände, und verleiht dem Ganzen einen religiösen Charakter. Ellenrieder gehört so zu sagen schon einer andern Welt an, und wird erst nach ihrem Tode nach Gebühr gewürdigt und anerkannt werden. Sie führt den Pinsel eines Engels, und weiß alle Reize der Unschuld und eines frommen, jungfräulichen Sinnes darzustellen. Man sieht daher gerne im Anblicke ihrer schönen, engelreinen Bilder von einigen Unvollkommenheiten in der malerischen Ausführung ab. —

d. Die belgische Schule.

Belgien, das Land, in welchem jene große Malerschule von Brabant aufblühte, an deren Spize Rubens stand, hat auch jezt noch Meister aufzuweisen, die in der modernen Kunst eine nicht unbedeutende Stellung einnehmen. Die neubelgische Schule von

de Kayser, Gallait und de Biefve kann aber nur im Zusammenhange mit den ältern Schulen und mit der jezigen volksthümlichen Entwicklung der Belgier richtig aufgefaßt und begriffen werden. —

Das an geistigen Kräften ehedem so reiche Belgien kann sich zweier glänzenden Kunstepochen rühmen, welche durch Johann van Eyck und Rubens im 15. und 17. Jahrhunderte den höchsten Gipfel des Ruhmes erreicht haben. Erstere charakterisirt von ihrem Beginn das Bestreben, der überkommenen, bedeutungsvollen kirchlichen Historienmalerei durch gründliches Studium der Natur oder Wirklichkeit einen mehr individuellen Charakter zu geben, neben dem religiösen Ernst das Leben der Zeit zu versinnlichen, und in der sorgsamen Ausführung die größte Wahrheit zu erzielen. Dies Bestreben leitete der Niederländer feinen Farbensinn zu einer poetischen Wahrheit im Kolorit, welches bei den beiden Eycks von großer Glut und Tiefe, bei Roger van Brügge von überraschender Wahrheit, bei Hemling von wunderbarem Schmelz und großem Reichthum, schon damals die Grundlage gebildet hat, auf der die belgische Kunst des 17. Jahrhunderts beruht. Zwar ist in andern Beziehungen die Kunstrichtung des Rubens sehr verschieden von der der Eyck'schen Schule, da sein gewaltiger Geist nicht deren gemüthvoller Innerlichkeit und ruhig frommer Würde folgte, sondern sich weit mehr von der energischen, dramatischen Art und Weise eines Quintin Messys und eines Roger von der Weyde angezogen fühlte, und sie in verstärktem Maaße weiter ausbildete. Nach dem Geiste seiner Zeit schwächte er aber diese dramatische Richtung öfters durch kalte Allegorien, und verfiel nach damaliger Weise in das zu Sinnliche und Ueppige der Formen. Unter seinen Schülern erhielt noch van Dyck die Kunst, besonders die Porträtmalerei auf bedeutender Höhe. Seitdem jedoch sank sie mit dem Schwinden des geistigen und politischen Lebens in Belgien bis zur Unbedeutendheit herab. Als aber das Land mit Frankreichs Schicksal fortgerissen, zu neuem Leben angeregt worden war, erhob sich auch die Kunst wieder, wiewohl nicht in eigenthümlicher Weise, sondern in der des französischen Volkes. Paelink und Navez, zwei Schüler Davids,

sind die ausgezeichnetsten belgischen Historienmaler jener theatralischen Kunstrichtung, die sich nicht einmal nationaler Darstellungen, wie bei den Franzosen aus der Revolutions- und Kaiserzeit, zu erfreuen hatte. Erst nach der neuen Gestaltung der politischen Verhältnisse, wodurch die sämmtlichen Niederlande zu einem geschlossenen Reiche vereinigt wurden, erhob sich mit dem nationalen Gefühle auch des Volkes eigenthümliche Anlage zur Kunst, und die belgischen Historienmaler kehrten mehr oder weniger zur Art des Vortrags und der Färbung ihres großen Meisters Rubens zurück; in der Zeichnung hielten sie sich mehr ans Studium der Natur, und bei der Wahl der zu behandelnden Gegenstände hauptsächlich an vaterländische Begebenheiten. Der Eifer für das Studium der vaterländischen Geschichte hat besonders seit der lezten Revolution der Belgier zugenommen, und so entwickelte sich plözlich jene Historienmalerei, die wir nun erstaunt vor uns sehen. Vor allen verdienen de Kaysers „Schlacht von Worringen", Gallaits „Abdankung Karls V.", und de Biefves „Compromiß der niederländischen Edeln" hier erwähnt zu werden. Diese Künstler behandelten Begebenheiten aus ihrer reichen vaterländischen Geschichte, welche von großem Einflusse auf das Schicksal ihres Vaterlandes waren, weßhalb sie auch jezt noch ein allgemeines nationales Interesse in Anspruch nehmen. Mit gesundem, kräftigem Sinne faßten sie ihren Gegenstand auf, behandelten ihn mit Energie und Freiheit, und so treten denn diese Darstellungen so lebendig vor uns hin, als ständen sie in Wirklichkeit vor uns da. In de Kaysers Schlacht von Worringen waltet das Dramatische vor. Alle Figuren sind handelnd, vom Ereigniß lebhaft ergriffen dargestellt. Das Gemälde Gallaits trägt eine hehre Feierlichkeit, und zeichnet sich durch gute Anordnung der Gruppen, großartige Haltung, milde Stimmung und feine Charakteristik der Individuen und Nationen aus; es ist überhaupt ein Meisterstück von reicher Komposition, trefflicher Zeichnung und Technik. Dagegen hält Eduard de Biefves Bild keinen Vergleich mit denen der beiden genannten Meister aus. Es fehlt der Reichthum charakteristischer Personen; er hatte zwar nur den Adelsstand, und von diesem nur die Oppositionspartei darzustellen; aber auch diese sind nicht immer historisch richtig

charakterisirt; sodann vermißt man vollendete Komposition; das Kolorit ist zwar sehr leuchtend, aber die ganze Farbenstimmung ist nicht harmonisch. Gallait hat das Kolorit von den Venetianern erlernt, und steht, was künstlerische Komposition, Würde, Harmonie der Farbenstimmung und Lichtwirkung betrifft, ganz einzig da; es fehlt ihm nur frischeres Leben, sein Farbenton ist etwas zu dumpf. Dagegen ist Biefve ein sehr bedeutender Porträtmaler, der besonders den van Dyck zum Muster genommen hat. —

Die jüngere belgische Schule hat sich zur Aufgabe gemacht, bedeutende vaterländische Begebenheiten zu versinnlichen, die das allgemeine volksthümliche Interesse erregen, und daher höchst national sind. Die Künstler leben und weben in ihrem Volke, werden von ihm getragen und suchen auch ihrerseits dasselbe wieder zu erheben. Leider sahen sie von der tiefern Kunstrichtung des 15. Jahrhunderts ab, und wandten sich zur Erreichung ihres Zweckes mehr den äußern Vorzügen einer vollendeten Kunst zu, die einen, wie Wappers und de Kayser, der Schule des Rubens, andere, wie Gallait, dem Paul Veronese und Tintoretto, wieder andere, wie Biefve, der neuen französischen Schule. So knüpften sie mehr an das Aeußere mehrerer Kunstepochen, an die technischen Vorzüge an, statt sich nach dem tiefern Grunde der Kunst, nach dem innern, allgemeinen Seelenleben zu wenden, und aus diesem eine höhere Weltanschauung und neue Gestaltungen zu schöpfen. Sie werden daher bei der einmal eingeschlagenen, mehr äußerlichen Richtung die nationale Geschichtsmalerei immer mehr ausbilden und eine neubelgische Schule gründen; aber auf eine poetische, höhere, religiöse Richtung sind sie bis jezt nicht gekommen, wie sie denn auch, troz des Bedürfnisses ihrer Kirchen, nicht im Stande sind, sich zu dem Style eines wahren Kirchenbildes zu erheben. Es finden sich zwar religiöse Bilder, z. B. „die Grablegung Christi“ von Gustav Wappers in der Jesuitenkirche zu Löwen; ebendaselbst „eine Kreuzabnahme“ von Kayser, „Christus am Kreuze“ von Mathieu und „Christus vor Pilatus“ von Brée. Lezterer hat die Antike zum Muster genommen, selbst Christus ist eine antike Gestalt. Auch andere Bilder, wie „das heilige Abendmahl“ von Wouters, die „Himmelfahrt

Christi" von Parling, „die Verkündigung Mariä" von Lens, verdienen erwähnt zu werden. Es fehlt aber diesen Künstlern wie den meisten belgischen der neuern Zeit, die fromme Begeisterung und das dieser entsprechende warme, innige Gefühl. Die Belgier, scheint es, eignen sich wegen ihrer mehr materialistischen Geistesrichtung besser zu profanen, als kirchlich-religiösen Darstellungen. Es ist indeß in neuerer Zeit ein frisches, reges kirchliches Leben in Belgien erwacht, und dieser neue kirchliche Geist wird, wenn er einmal seine Wurzeln noch tiefer geschlagen haben wird, auch entsprechende religiöse Kunstwerke hervorbringen. Vorderhand sind unsere deutschen Künstler den belgischen Zeitgenossen in edler, strenger Zeichnung, tiefem Gehalt und feiner, charakteristischer Individualisirung bei religiösen Gegenständen weit überlegen. —

H.

Glasmalerei.

Aus der bisherigen Darstellung ersehen wir, daß seit dem Anfange dieses Jahrhunderts die christliche Malerei einen neuen Aufschwung genommen hat. In Belgien wird besonders die Historienmalerei, und von den übrigen deutschen Malerschulen die religiöse, christliche Kunst gepflegt. Wir glauben, noch auf einen Kunstzweig, die Glasmalerei aufmerksam machen zu sollen. Auch die Glasmalerei wird wieder, und man darf sagen, nach langer Vergessenheit geübt.

Die Kunst der Glasmalerei scheidet sich in zwei wesentlich verschiedene Gattungen. Die eine betrifft die Anfertigung von Malereien auf Einer Glastafel; dies können natürlich immer nur Arbeiten von kleiner Dimension sein. Diese Gattung von Malerei gehört unter die Rubrik „Kabinetsmalerei". Die andere Gattung betrifft diejenigen Malereien, deren Ausführung auf der Zusammensezung einer mehr oder weniger großen Anzahl von Glasplatten beruht, in welcher Weise allein Werke größern Umfangs geschaffen werden können. Sie wird in Verbindung mit der Architektur besonders zur Ausfüllung der Fensteröffnungen

angewandt, und hat vorzugsweise eine monumentale Bedeutung. In den frühern Jahrhunderten finden sich troz der häufigen Anwendung dieses Kunstzweigs und des wohlthuenden Eindrucks, den gemalte Fenster besonders in gothischen Kirchen hervorbringen, doch nur selten monumentale Glasmalereien von wahrhaft künstlerischer Vollendung. Zu den besten gehören aus der frühern Zeit die aus dem 13. und 14. Jahrhunderte, wo das Ganze teppichartig gehalten zu sein pflegt, und noch gar keine Rücksicht auf malerische Behandlung genommen ist. Vom 15. Jahrhundert an gewinnt das Figürliche mehr Selbstständigkeit, und demgemäß die malerische Behandlung mehr Haltung. Aber nun gelingt es auch selten, die Gluth der Farbe zu bewältigen und die dadurch hervorgebrachte Buntheit zu vermeiden. Große Anerkennung verdient die kölnische Glasmalerschule im 15. und 16. Jahrhunderte. Von da an nimmt die herrliche Farbenpracht immer mehr ab, die eigentlich malerische Harmonie verschlechtert sich, und die Glasmalerei ist im 18. Jahrhundert so viel als ganz verschwunden. Erst mit dem 19. Jahrhunderte brach auch für sie die Zeit der Restauration an. Und wenn auch die herrliche Farbenpracht der Alten noch nicht erreicht ist, so besteht doch ein bedeutender Vorzug der neuern Glasmalerei darin, daß die störenden Bleieinfassungen größtentheils vermieden sind. König Ludwig von Bayern ist es, der sich auch um diesen Kunstzweig große Verdienste erworben hat. Auf seine Veranlassung erhielt die in reingothischem Style erbaute Aukirche in München, welche neunzehn große Fenster hat, einen reichen Schmuck prachtvoller Glasmalereien. Der erste Eindruck beim Eintritt in diese Kirche ist ein wunderbar überraschender. Der hohe Adel der Architektur, die leuchtenden Farbenakkorde, die Erscheinung der verklärten Gestalten umfangen den Beschauer mit hinreißender Gewalt. Der Inhalt der figürlichen Kompositionen besteht aus Darstellungen des Lebens und der Legende der heiligen Jungfrau. Unter der Leitung von H. Heß, Fischer und Ruben, seiner Richtung verwandter Künstler, komponirt, haben die figürlichen Darstellungen ganz die hohe, ernste Grazie und Anmuth, die diesem Künstler eigen sind. Die ornamentistischen Theile sind von Ainmüller, dem Inspektor der Glasmalereianstalt in München ent-

worfen, und entfalten den größten Reichthum der edelsten Formen. Doch sind auch hier einige Mängel in Rücksicht auf die nothwendigen stylistischen Besonderheiten der monumentalen Glasmalerei zu finden. Auch in andern Kirchen Deutschlands, z. B. in Münster zu Freiburg, im Dome zu Regensburg, in der Stadtpfarrkirche zu Rotweil und in der Stiftskirche zu Stuttgart finden sich höchst anerkennenswerthe Glasmalereien. Die Künstler Frank, Börtel, Wehrsdorfer, Birrenbach, Helmle, Sauterleute, Scherer und Capronnier in Brüssel erfreuen sich eines namhaften Rufes. Auch in Frankreich sind die Arbeiten, welche die Porzellanfabrik in Sevres liefert, der Erwähnung werth, obwohl sie den Anforderungen an die größern monumentalen Leistungen dieses Faches nicht genügen. Besser und von größerer Bedeutung sind die Glasmalereien, welche Thevenot im nördlichen Flügel des Querschiffes der Kirche St. Eustache zu Paris verfertigte, und die, welche die Fenster der neuerbauten Kirche St. Vincent de Paul schmücken. Leztere Kirche ist nach dem System der Basiliken erbaut. Die Fenster haben daher nicht die Dimensionen gothischer Kirchenfenster, und auch nicht die Form derselben, vielmehr die eines einfachen Rechtecks. Nach einer sehr sinnigen Idee des Architekten sind die Seitenaltäre der Kirche stets unter den Fenstern angebracht, so daß die Tabernakel-Architektur, womit er die Fenster umfaßt hat, stets den Altaraufsaz vertritt, und das Fensterbild selbst das Altargemälde ausmacht. Jedes Fenster enthält die Gestalt des Heiligen, welchem der darunter befindliche Altar gewidmet ist. Sämmtliche Glasbilder sind von dem Glasmaler Maréchal in Metz gefertigt, und zwar nicht nach anderswoher gefertigten Kartons, sondern sie sind sein Eigenthum, sowohl der Idee und dem Entwurfe, als der ganzen technischen Ausführung nach. Die Gestalten erscheinen in einfacher Würde; die Zusammensezung ist naturgemäß und ungezwungen; die malerische Behandlung hat diejenige kraftvolle Tüchtigkeit, welche des harmonischen Eindrucks wegen gefördert werden muß. Diese Leistungen können mit Recht denen des Mittelalters zur Seite gestellt werden, und wenn es wahr ist, daß würdige Werke nicht in unwürdiger Zeit entstehen, und edle Bildungskraft nicht in absterbenden Körpern wohnt, so

wird sich diese Kunst in Frankreich und Deutschland noch weiter fortentwickeln, und wir haben von der neuen monumentalen Glasmalerei Erfolge und Leistungen zu erwarten, die in früherer Zeit nicht dagewesen sind. —

Schluß.

Wenn wir von der Entwicklung der christlichen Malerei in England gänzlich geschwiegen haben, so wird man uns dies nicht zum Vorwurfe machen. So wichtig dieses Land durch seine politische Bedeutung für den ganzen Kontinent ist, für die Redner, Staatsmänner und Gelehrten durch die Geistesprodukte großer Männer, für die Poesie durch einige hervorragende Dichter, so verdient es doch keine große Aufmerksamkeit in seinen gegenwärtigen Kunstbeziehungen. Handel, Maschinenwesen, Tagespolitik, die Pferderennen und Jagden, so wie die stete Bemühung einer möglichsten Vermehrung des Comfort in einem der Strenge der Jahreszeiten sehr ausgesezten Klima nimmt alle Geister und Gemüther so sehr in Anspruch, daß an Kunst nur wenig gedacht, oder sie nur als Luxusartikel betrachtet wird. —

Dagegen sind in unserm deutschen Vaterland, dessen lezte dreißig Jahre ohne die Kunst namenlos traurig wären, und das, nach allen Seiten hin kläglich zerrissen, nur Ein einheitliches Bindemittel, die Kunst, umschlingt, schöne Anfänge auf dem Gebiete der christlichen Malerei im 19. Jahrhunderte gemacht worden. Ein gänzlicher Verfall der christlichen Kunst wäre nur dann in unserm deutschen Vaterlande möglich gewesen, wenn das deutsche Volk die christliche Religion verachtet, wenn es sich selbst, seine Kraft, seine Thaten, seinen Beruf und seine Geschichte vergessen hätte. Die christliche Kunst ist, wie wir gezeigt haben, mit der Entwicklung der christlichen Kirche Hand in Hand gegangen. Nachdem die Kirche ihre höchste Blüthezeit erreicht hatte, fing auch die Kunst an, sich im schönsten Glanze zu entfalten. Mit dem Zerfall des christlichen Geistes und kirchlichen Bewußtseins trat auch der traurige Verfall der christlichen Kunst ein. Allein die Kirche hat das alternde Europa mit ihrem Geiste zu beleben und zu verjüngen angefangen, und bereits hat auch die Neu-

belebung der christlichen Kunst begonnen. Vielleicht, wenn der Himmel eine Zeit sendet, wo das deutsche Nationalgefühl, das nach langem, tiefem Schlummer wieder zu erwachen angefangen hat, im deutschen Volke wieder kräftig lebt, und sich mit dem vollendeten Weltbewußtsein des christlichen Glaubens verbündet, ist es uns oder unsern Nachkommen vergönnt, die christliche Kunst im höchsten strahlenden Glanze zu überblicken. Heil dir! deutsches Vaterland, wenn dir eine solche Zeit beschieden ist! Heil denjenigen, die Kräfte, Zeit und Leben opfern, um diese glückliche Zeit herbeizuführen! Dreimal-Heil aber denjenigen, die diesen Kunsthimmel schauen dürfen, und diese glückliche Zeit erleben, auf welche die Worte des Dichters ihre Anwendung finden:

„Willst du in meinem Himmel bei mir leben,
So oft du kommst, er soll dir offen steh'n."

Im Verlage von **G. J. Manz** in Regensburg ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

L. Ffr. von des Bordes,

geb. Brentano von La Roche,

geistliche Lieder.

gr. 16. geh. 1 fl. 21 kr. od. 25 sgr.

Geschichte der deutschen Literatur.

Mit besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst

von

H. Holland.

1r Bd. Mittelalter. (Mit Auszügen, Uebersetzungen und Proben der schönsten altdeutschen Dichtungen.) gr. 8. geh. 3 fl. od. 1 Thlr. 20 gr.

Der Verfasser hat, vielleicht zum ersten Male seit der Zeit des Gebrüderpaares der Schlegel, den großartigen Plan aufgenommen, die Geschichte der Poesie zugleich mit der Geschichte der Philosophie und Kunst vereint durchzuführen. Diese von einem höheren Standpunkt ausgehende Anschauung zur Geltung zu bringen, ist die Aufgabe unserer Tage. — Die beiden folgenden Bände, die neuere und neueste Zeit umfassend, werden sobald als möglich erscheinen, da der Verfasser unausgesetzt damit beschäftigt ist.

Balmes, J., Briefe an einen Zweifler. Aus dem Spanischen übersetzt von Dr. Fr. **Lorinser.** Mit einer kurzen Biographie des Verfassers und dessen Bildniß. gr. 8. Velinp. 2 fl. od. 1 Thlr. 6 gr.

— — **Weg zur Erkenntniß des Wahren.** Nach der französischen Ausgabe des Originals: El Criterio ins Deutsche übertragen von **Th. Rißl.** gr. 8. geh. 1 fl. 30 kr. od. 22 gr.

— — Lehrbuch der Elemente der **Philosophie.** Aus dem Spanischen übers. von Dr. Fr. **Lorinser.** 1te Abtheil. Auch unter dem Titel: Lehrbuch der **Logik.** gr. 8. geh. 1 fl. od. 15 gr.

— — dasselbe. 2te Abtheil.: Lehrbuch der **Metaphysik.** Aesthetik. — Reine Ideologie. — Allgemeine Grammatik. — Psychologie. — Theodicee. gr. 8. geh. 2 fl. od. 1 Thlr. 6 gr.

— — dasselbe. 3te Abtheil.: Lehrbuch der **Ethik.** gr. 8. geh. 1 fl. od. 15 gr.

— — dasselbe. 4te Abtheil.: Lehrbuch der **Geschichte der Philosophie.** gr. 8. geh. 1 fl. 12 kr. od. 18 gr.

Die Schriften von Balmes verdienen auch in Deutschland vielseitig bekannt zu werden, da in ihnen ein großer Geist zu bewundern ist; denn der Verf. besaß nicht blos die umfassendste Gelehrsamkeit und Belesenheit, sondern auch einen durchdringenden Verstand. Der Einfluß, den Balmes auf seine Zeitgenossen

ausgeübt, war außerordentlich, und ein Biograph sagt von ihm: „Er hat der Religion, der Politik und der Philosophie in Spanien eine neue Richtung gegeben und unzählige Geister auf den rechten Weg geführt."

Deutinger, Dr. M., **Bilder des Geistes** in Kunst und Natur. Gezeichnet auf einer Reise nach **Paris** im J. 1850. 8. geh. 1 fl. 36 kr. od. 1 Thlr.
(Bildet auch das dritte Bändchen der Bilder 2c.)

— — Grundlinien einer positiven **Philosophie** als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Theile der Philosophie auf christliche Principien. 1r Thl. Auch u. d. Titel: Die **Propädeutik des philosophischen Studiums.** gr. 8. 48 kr. od. 12 gr.

— — dasselbe. 2r Thl. Auch u. d. Titel: Die **Seelenlehre.** gr. 8. 1 fl. 12 kr. od. 18 gr.

— — dasselbe. 3r Thl. Auch u. d. Titel: Die **Denklehre.** gr. 8. 2 fl. 24 kr. od. 1 Thlr. 12 gr.

— — dasselbe. 4r Thl. Auch u. d. Titel: Die **Kunstlehre.** — Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen. gr. 8. 3 fl. 12 kr. od. 2 Thlr.

— — dasselbe. 5r Thl. Auch u. d. Titel: Das Gebiet der **dichtenden Kunst.** gr. 8. 3 fl. 48 kr. od. 2 Thlr. 8 gr.

— — dasselbe. 6r Thl. Auch u. d. Titel: **Moralphilosophie.** gr. 8. 3 fl. od. 1 Thlr. 21 gr.

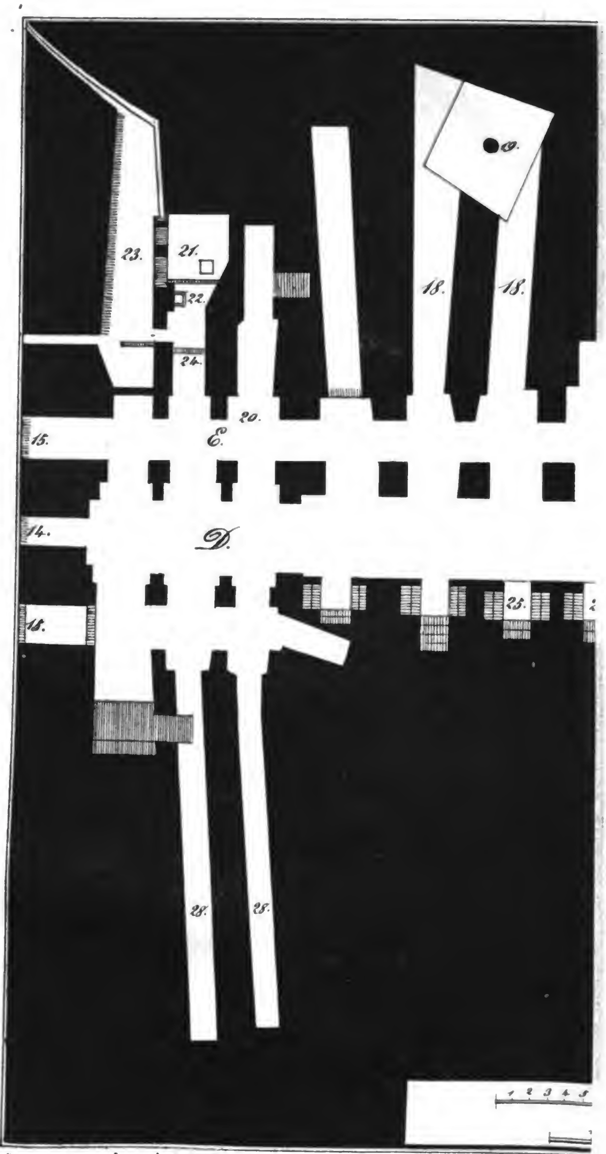
— — dasselbe. 7r Thl.: Auch u. d. Titel: **Geschichte** der **Philosophie.** 1r Bd. Geschichte der griechischen Philosophie. 1te Abtheil.: Die griechische Philosophie von ihren Anfängen bis Socrates. gr. 8. 3 fl. 12 kr. od. 2 Thlr.

— — **Beispielsammlung** aus allen wesentlichen Entwicklungsstufen der Dichtkunst, als zweite Abtheilung der Lehre von dem höchsten Einheitspunkte der Künste in der Poesie. gr. 8. 2 fl. od. 1 Thlr. 6 gr.

Stahlstiche, drei, zu Oscar v. **Redwitz' Amaranth.** Gezeichnet von J. Leudner. Mit dem betr. Texte des Originals. 12. geh. 18 kr. od. 5 gr.

Werner, Prof. Dr. K., System der **christlichen Ethik.** 3 Theile: (1r Güterlehre. 2r Tugendlehre. 3r Pflichtenlehre.) gr. 8. geh. 9 fl. 48 kr. od. 5 Thlr. 22 gr.

Vorstehendes Werk bietet eine wissenschaftliche Begründung und Ausführung der organischen Verhältnisse des sittlichen Lebens vom Standpunkte der christlichen Weltbetrachtung, in lebendiger Wechseldurchdringung des positiven und spekulativen Elementes. Der erste Theil oder die Güterlehre enthält als grundlegender Theil die Lehre von der sittlichen Weltordnung; die Tugendlehre beschreibt als zweiter Theil des Systems den Entwicklungsprozeß des sittlichen Lebens; der dritte Theil, die Pflichtenlehre, enthält die Theorie der christlichen Gesellschaft, und beleuchtet die soziale Sittlichkeit der christlichen Lebenspraxis mit umfassender Würdigung aller ethischen Momente, die in Recht und Politik, Kunst und Religion gelegen sind.



Sorg, Gesch. d. christl. Malerei.





Sorg, Gesch. d. christl. Malerei.

